



د. محمد الهادي الطرابلسي

# البغى والدروى





البقي والدرؤى  
مضايق الكلام وأوساعه



# البني والدرؤى

مضايق الكلام وأوساعه



2006

---

العنوان : البنى والرؤى  
- مضائق الكلام وأوساعه -  
المؤلف : محمد الهادي الطرابلسي.  
الطبعة : الأولى 2006.  
الناشر : دار محمد علي للنشر ©.  
نهج محمد الشعيوني - عمارة زرقاء اليمامة  
3027 صفاقس، تونس.  
الهاتف : + 216/74407440  
الفاكس : + 216/74407441  
البريد الإلكتروني : caeu@gnet.tn  
رقم الناشر : 06/264-236  
التقديم الدولي : 9-164-33-9973-978

---

## المقدمة

البنى أجهزة علامية، كلُّ بنية منها تتكوّن في الكلام من عناصر لها طبيعة ماديّة محسوسة أو مجردة، قابلة للتّحديد وتقدير الحجم وتقييم النّوع، وبالجملة للمحاصرة النّقدية، بما في هذه العناصر من حالات وجوب وجواز في الاستعمال الأصلي وإمكانات التوظيف الأسلوبيّ المحتملة التي تتفاعل عند الاقتضاء مع الاستعمالات الأصليّة فتُكسِبُ الكلام مرونة وتصبغ على الخطاب حيويّة.

والتأثير المتبادل بين البنية المعجميّة والبنية المعنويّة مروراً بتفاعلها مع بنى التّركيب والتّعبير والتّوقيع والتّصوير... يحصل ما يحصل منه بالتزامن في مستويين معاً متداخلين: مستوى الكتابة العفويّة ومستوى الصّناعة الأدبيّة. ذلك أنّ البنى المتفاعلة في الكلام تخضع للتراكب لا للتعاقب الخطّي.

لكنّ المبدأ الأساسيّ الذي يحكم شتّى البنى التي تكوّن الكلام ولا سيّما في النّصّ الأدبيّ هو مبدأ الأولويّة. فهي يحكم عدم تساويها في الأهميّة الإبداعية مبدئيّاً، وبسبب تغيّر درجة الأهميّة المتعلّقة بكلّ بنية منها حسب أنواع الكتابة وأجناس الأدب وخصوصيّات الأسلوب وموضوعات القول وأهداف الصّناعة... تستجيب جميعها لتغيير التّرتيب بينها، وللتقديم والتّأخير، وللحذف والزّيادة. ويترتّب على ذلك طبعاً اختلافها في الأهميّة النّقدية، الكفيل بتحديد طاقاتها الرّويّة.

أمّا الرّؤى فهي العوالم المخصوصة التي تسمح العلامات المنصوص عليها في الكلام باستشرافها. هي في النّصّ الأدبيّ الكوّن الشعريّ أو رؤية العالم فنيّاً: من عالم ذات المبدع إلى عالم الوجود، مروراً بعوالم العصر والمصر والحسن والإدراك... وإذا معنى الرّؤية يرقى إلى مستوى معنى حلم اليقظة، إذن الهاجس الملحّ بعالم آخر مغاير يندك فيه صرّحاً الزّمان والمكان، وتلتقي فيه الأبعاد وتُجنّ فيه المواد ويخلق منها عالمٌ جديد شخصّ خاصّ غير مألوف ولا معروف.

فالرؤية في الكتابة الأدبية لا تخرج عن التّصوّر الغالب الذي تبلوره فيها مجموعة الآراء الحية المتكاملة البعيدة عن الخواطر العابرة من ناحية، وعن النظريات القارّة من ناحية أخرى، هي -في الجملة- جامعُ الآراء الذي يتكفل برسم عالمٍ بديلٍ منشود، أشياءه مُدرجة في نظام غير نظام الأشياء في الكون الموجود. مرصودة من مواقع مختلفة، منظور إليها من زوايا عديدة، مرفوعة إلى درجة يَشْرَفُ بها الإنسان ويتجدّد الكيان.

إنّ البنية الغنيّة والرؤية الكيانية تنقلان النّصّ من مجال التّقدير والإخبار إلى مجال التّحرير والإيحاء بحيث يتّضح أنّ النّصّ الأدبيّ هو الذي، بعلامة أجمل، ينسف الوضع المتردّي ويؤسّس على أنقاضه عالماً أكمل وأمثل.

وقد جمعنا في هذا الكتاب<sup>1</sup> من أبحاثنا جملةً تُبيّن -ونرجو أن تقنع- أنّ التّعامل مع المعنى على أساس أنّه بنية من بنى الكلام من شأنه أن يساعد على بلورة مفهوم الرؤية ويمثّل قاعدة بمقتضاها تكون الرؤية في النّصّ هي الحاصل الإجماليّ من كونه الدلاليّ.

1 الشكر موصول إلى الصّديق الكريم، الأستاذ القدير محمّد بن عياد، فقد جدّ في المشروع، وساعدنا على تصميم هذا المجموع. إنّ هذا من البرّ، والبرّ يأتيه الصادقون.



الباب الأول

بنية التّصاغر



## الفصل الأول

### دلالة الاستقرائي والتجريديّ نقد الأدب عند البلاغيين العرب صورة العملية الأدبية في المثل السائر لابن الأثير

مظانُ المادّة النّقديّة في التّراث العربيّ عديدة، وهي -على كثرتها- نوعان: مؤلّفات الوعي النّقديّ ومؤلّفات الرّأي النّقديّ. وإذا كان الوعي بالمشكل يسبق نضج الرّأي فيه، وإذا كانت غلبة الوعي النّقديّ ملحوظة في فترات نشأة النّقْد المنهجيّ عند جميع الأمم فإنّ الوعي النّقديّ قد يُلَفَسُ أيضاً في مؤلّفات متأخّرة في تاريخ تأليفها عند أفراد وضعوا قبلها كتابات نقديّة وضمّنوها آراءً تجاوزوا فيها النّزعات إلى المواقف، وسمّوا بها من مستوى الإرهاصات إلى مستوى النّظريّات. وذلك يرجع إلى اختلاف الهدف من تأليف إلى آخر واختلاف الموضوع. فظاهرتا الوعي المجرّد، والموقف المحدّد، ليستا متعاقبتين حتماً. ولعلّ غفلة بعض الدّارسين عن هذه الحقيقة هي التي جعلتهم يصرفون العناية إلى مؤلّفات النّقْد المنهجيّ الواضح المعالم أكثر من عنايتهم بالمؤلّفات التي لم توضع في النّقْد أساساً، ولم تخل مع ذلك من نزعات نقديّة. فكان حظّها الإغفال لما ظنّ من «بدائيّة» في مادّتها النّقديّة.

ومصادر النّقْد الأدبيّ في تقديرنا لا تنحصر في المؤلّفات الموضوعية أساساً في النّقْد، بل تشمل أيضاً ما ألف في أصول الأدب والبلاغة، وما أُعِدّ من اختيارات وما عُيِّل من شروح للشعْ. خاصّة، وكلّ تأليف في ممارسة النّصّ الأدبيّ بوجه عامّ.

ومن هذه المصادر ما قام على تشخيص العملية الأدبيّة في مظاهرها الإبداعية والنّقديّة والبلاغيّة فكان من المؤلّفات الجامعة التّميّزة بشمول النّظرة، وبتركيز منهج الدّرس على العناصر المشتركة الموحّدة بين العمليّات الثلاث الدّاخلية في

العملية الأدبية، وكتاب المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر<sup>1</sup> لابن الأثير<sup>2</sup> أحد هذه المؤلفات الجامعة في رأينا. وهو مؤلف مشهور وصاحبه معروف، ولكنه قليل الحظ من الدراسة وسنهتم به في مقالنا من حيث أنه يقدم لنا موقفاً شاملاً من مختلف مظاهر العملية الأدبية. وسنستعمل عبارة العملية الأدبية في معنى عام يجمع العملية الإبداعية (كيف يتكوّن النص؟) والعملية النقدية (كيف يُقِيم النص؟) والعملية البلاغية (كيف ينجح النص؟).

فهذه عمليات ثلاث مختلفة في الظاهر ولكنها مترابطة تمثل -في الأصل- عملية موحدة ينطبق عليها مفهوم العملية النقدية في معنى النقد الواسع الذي تُدرّس فيه صناعة الكتابة في مستوى التكوين ومستوى التقويم ومستوى الانتقاء. وأثّرنا أن نبحث فيها تحت عنوان العملية الأدبية لفتجذب كل أثر للالتباس في معنى النقد، وسنركز البحث على حظّ عمليتي الإبداع والنقد في معناه الدقيق من التشخيص في المثل السائر وهما العمليتان المقومتان للمفاضلة البلاغية في نظر المؤلف.

## 1. وحدة العملية الأدبية

وعبارة «العملية الأدبية» ليست من مصطلحات المثل السائر ولكن مفهومها موضوعه، وقد بحث فيه ابن الأثير تحت عنوان «علم البيان» حيث وجّه العناية إلى دراسة العمليات الثلاث المذكورة. ولئن أُلِفَ الناس فهم عبارة «علم البيان» - وهم مبدئياً مُحِقّون- بمعنى «علم البلاغة»، فإنها -في اعتقادنا- تتسع -عند ابن الأثير- لمعنى «علم الأدب» بما يشمل مختلف وجوه العملية الأدبية من بلاغة ونقد وإبداع، إمّا لاحظنا من تجاوزه في كامل الكتاب مفهوم البلاغة الاصطلاحي الضيق الذي قنّنه الدارسون. وقد استعمل هو نفسه عبارة «علم الأدب» بحيث يظهر أنّ ما زعمناه من أنّ دلالة «علم البيان» تطابق دلالة «علم الأدب» من باب

1 قدّم له وحققه وعلّق عليه د. أحمد الحوفي ود. بدوي طيبانه، مصر، ط. 1960 م، 4 ج.، وقد صدرت طبعته الأولى بمصر سنة 1939 في جزئين بعنوان محمد محيي الدين عبد الحميد.  
2 هو ضياء الدين بن الأثير (558-637 هـ / 1163-1239 م).

وضع الأمور في نصابها، فضلاً عن أن ابن الأثير يستعمل أحياناً عبارة «علم البيان» بمعنى معرفة وجوه البيان وأحياناً أخرى بمعنى وجوه البيان ذاته<sup>1</sup>.

ولابن الأثير في كتابه غرض مزدوج يتمثل في العلم والعمل، هما علم الأدب وعمله. ويتأكد غرضه المزدوج هذا منذ الصفحات الأولى من مقدّمته لكتاب المثل السائر، حيث بيّن أنه يتّجه في التأليف إلى ضبط حدود البيان وخصائصه وذكر وجوهه وسبل تطبيقها.

وقد حرص في كامل التأليف على أن يدعمها بتجربته هو في عملية التطبيق. ولذلك امتزج عنده التّنظير والتّطبيق والعمل، فكان كتابه كتاباً في العملية الأدبية جامعاً إذ جمع فيه كثيراً من أصوله البلاغية العربية والتّقد الأدبي ووحّد هذين الفنّين الجمالين ومزجهما وأعادهما إلى طبيعتهما التي تنفر من الأسلوب القاعديّ الجافّ، وخلطهما بنصوص من الأدب وآراء فيه أكثرها جيّد مصيب<sup>2</sup>.

أمّا مصادره الأساسية في التّأليف فآدبية نصّانية لا عملية نقدية إذ زعم<sup>3</sup> أنّه استخرج نصف وجوه البيان من القرآن وجزءاً من النّصف الثّاني من الكتب المتقدّمة والجزء الباقي ابتدعه ابتداءً فكان فيه مجتهداً لا مقلّداً<sup>4</sup>.

فمادة ابن الأثير اعلمية والنقدية متولّدة من تجربته الشخصيّة في القراءة والكتابة لا من قوانين موضوعة قبله ولا من مقاييس مسطرة.

ولا يعني أن نتبيّن مقدار الاجتهاد الذي بذله من التّقليد الذي سار عليه بقدر ما يهّمنا أنّه عوّّل في بنائه على الاستنباط إلى حدّ كبير، والذي يشغلنا أكثر من ذلك أن نتبيّن مصادر العملية الأدبية كما تصوّرها هو بصفة عامّة. ولم يفتح أن

1 انظر: المثل السائر، ج. ١، ص: 119.

2 انظر: المصدر نفسه، مقدّمة المحقّقين، ص: 23.

3 انظر: المصدر نفسه، ج. ١، ص: 37.

4 ذكر أنّه اطّلع على ما ألّف في علم البيان قبله، غير أنّه لم يجد ما ينتفع به في ذلك إلّا كتاب الموازنة لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، وكتاب سر الفصاحة لأبي محمّد عبد الله بن سنان الخفاجي. وقال إنّّه لم يجد منهما كثيراً (ج. ١، ص: 35-36). ولا شك في أنّ ما ينتفع به في علم البيان من الكتب المؤلفة قبله كثير بخلاف ما زعم. ولكنّ تمويل ابن الأثير في تأليفه على تجربته الشخصيّة في الاستقراء والاستنباط واضح، والكتب المتقدّمة يغني بها كتب الأدب لا كتب البلاغة والتّقد. ومقصده هذا أكثر وضوحاً. انظر: ص: 126.

يبحث في هذه القضية وذلك في آخر المقدمة في قالب مسألة تتعلق بهذا الباب. قال متسانلا ومجيباً:

”هل أخذ «علم البيان» من ضروب الفصاحة والبلاغة بالاستقراء من أشعار العرب، أم بالنظر وقضية العقل؟

الجواب على ذلك أننا نقول: لم يُؤخذ علم البيان بالاستقراء، فإن العرب الذين ألفوا الشعر والخطب لا يخلو أمرهم من حالين: إما أنهم ابتدعوا ما أتوا به من ضروب الفصاحة والبلاغة بالنظر وقضية العقل، أو أخذوه بالاستقراء ممن كان قبلهم. فإن كانوا ابتدعوه عند وقوفهم على أسرار اللغة، ومعرفة جيدها من رديئها، وحسنها من قبيحها، فذلك هو الذي أذهب إليه، وإن كانوا أخذوه بالاستقراء ممن كان قبلهم، فهذا يتسلسل إلى أول من ابتدعه ولم يستقره”<sup>1</sup>.

فهو في هذا الكلام يذهب إلى أن العملية الأدبية عملية اجتهادية تمت بابتداع العرب ما أتوا به من ضروب الفصاحة والبلاغة بالنظر وقضية العقل عند وقوفهم على أسرار اللغة ومعرفة جيدها من رديئها وحسنها من قبيحها. ولم يتم لهم ذلك بالاستقراء ممن كان قبلهم. وكان مذهب هذا يناقض — في الظاهر على الأقل — ما ذهب إليه عندما قال: ”كنت عثرت على ضروب كثيرة منه في غصون القرآن الكريم”<sup>2</sup>. فكيف تسنى له ذلك إذا لم يكن اعتمد فيه استقراء؟ وهل يعقل في مثل هذه المسألة أن يكون حكم الأشعار غير حكم النص القرآني وفي كلا المصدرين استخدمت وجوه البيان؟

قد يستهويننا القول بتمييز ابن الأثير بين «علم البيان» ووجوه البيان وذهابه إلى أن «علم البيان» من حيث هو علم لم يضعه واضع، ولذلك لا يمكن أن يُقلد فيه رائد فلا يُؤخذ بالاستقراء وإنما يُستنبط استنباطاً على سبيل الاجتهاد. أما وجوه البيان فظواهر مميزة لكل كلام أدبي وُجدت قبل القرآن ووُجد كثير منها في القرآن ووُجدت فيما تأخر عنه من أدب، فيكون تخصيص ابن الأثير القرآن بالذكر في الأول من قبَل أنه عثر فيه على وجوه كثيرة من البيان ولم يجد أحداً ممن تقدمه تعرّض لذكر شيء منها على حدّ تعبيره<sup>3</sup>. فيكون حاصل قوله أن «علم

1 المثل السائر، ج. 1، ص: 119.

2 المصدر نفسه، ج. 1، ص: 37.

3 انظر: المصدر نفسه والصّحّة نفسها.

البيان» مستنبطٌ، أما وجوه البيان فظواهرُ تُستقرأُ من نصوص الأدب ونص القرآن سواء.

لكن كيف يستقيم هذا الزعم وابن الأثير يقول بأن الابتداء كان عند الوقوف على أسرار اللغة ومعرفة جيدها من رديثها وحسنها من قبيحها؟ فكيف يتبين الدارس أسرار اللغة ويتوصل إلى معرفة خصائصها إذا لم يعتمد نصوصاً مكتوبة بها أو كلاماً منظوماً؟ وكيف يتيسر له - بالاستتباع - إدراك «علم البيان» فيها إذا لم يستقري منها كتابات أو روايات؟ كأن ابن الأثير يُبعد الاستعمال من مفهوم اللغة، لأنّ الأشعار تتضمّن اللغة في حالات من حالات استعمالها، وهو لا يرى أن «علم البيان» مأخوذ بالاستقراء من أشعار العرب. فالذي يعنيه باللغة - فيما يبدو - اللغة من حيث هي نظام لا اللغة من حيث هي كلام. والذي يدعمه ذهابه إلى أن «كل لغة من اللغات لا تخلو من وصفي الفصاحة والبلاغة المختصين بالألفاظ والمعاني»<sup>1</sup>. وهذا مذهب غير معقول طبعاً.

وإنما ارتبك ابن الأثير في هذه المسألة لأنّه اعتمد فيها المقارنة بين «علم البيان» و«علم النحو» وقد عقد لها مبحثاً هو آخر ما ورد في مقدّمته العامّة<sup>2</sup> طرح فيه السؤال التالي: «هل «علم البيان» من الفصاحة والبلاغة جار مجرى «علم النحو» أم لا؟» وقال في الجواب: «الفرق بينهما ظاهر. وذلك أن أقسام النحو أُخذت من واضعها بالتقليد، حتّى لو عكس القضية فيها لجاز له ذلك. ولما كان العقل يأباه ولا يكرهه، فإنّه لو جعل الفاعل منصوباً، والمفعول مرفوعاً، قلّد في ذلك، كما قلّد في رفع الفاعل ونصب المفعول. وأمّا «علم البيان» من الفصاحة والبلاغة فليس كذلك».

وحاصل هذه المقارنة أن النحو وضعه واضعٌ وقد أخذت أقسام النحو من واضعها بالتقليد، أمّا «علم البيان» فلا يخضع للتقليد «لأنّه استنبط بالنظر وقضية العقل من غير واضع اللغة... بل أخذت ألفاظ ومعان على هيئة مخصوصة وحكم لها العقل بمزية الحسن، لا يشاركها فيها غيرها» فـ«علم البيان» لم يؤخذ

1 المثل السائر، ج. 1، ص: 119.

2 المصدر نفسه، ج. 1، ص: 119-120. وقد سبق له أن قارن بين هذين العلمين، ص: 39، مبيناً اختلاف موضوع كلّ منهما عن الآخر. ويبدو أنّه يستعمل مصطلح النحو في معنى اللغة عامّة. انظر مناقشة ابن أبي الحديد هذه المسألة في الفلك الدائر المنشور إثر المثل السائر بالطبعة نفسها، ص: 38-39.

بالتقليد من واضح وضعه ولا هو مستقرّاً من النصوص، وإنما هو في رأيه مستنبط بالعقل من وصفيّ الفصاحة والبلاغة المختصّين بالألفاظ والمعاني والعالقين بكلّ لغة من اللغات. فهو يفترض أنّ كلّ لغة من حيث هي نظام لا تخلو من هذين الوصفين. واللغات في رأيه تتفاوت درجة الاتّصاف بهما "إلا أنّ للغة العربية - حسبها - مزية على غيرها، لِمَا فيها من التوسّعات التي لا توجد في لغة أخرى سواها".

معنى ذلك أنّه يذهب إلى أنّ «علم البيان» ليس له أصل منهجيّ، ولكن له أصل مبدئيّ مرجعه إلى أنّ كلّ عارف بأسرار الكلام من أيّ لغة كانت من اللغات يعلم أنّ إخراج المعاني في ألفاظ حسنة رائعة يلدّها السمع ولا ينبو عنها الطبع خير من إخراجها في ألفاظ قبيحة مستكرهة ينبو عنها السمع.

فالذي نستخلصه من هذه المسألة إيمانُ ابن الأثير بوحدة العملية الأدبية. وقد ظهرت وحدتها في كتابه فيما يُفهم من دلالة العنوان، كما ظهرت في مشروع عمله وإنجازه وفي امتزاج التنظير والتطبيق من ناحية والتشخيص والتقييم عنده. ظهورها في اعتماده على ممارسته الأدب كتابةً وقراءةً بحيث اتّجه إلى أنّ العملية الأدبية عملية اجتهادية.

## 2. الإبداع: توظيف وتوليد

ويلحّ ابن الأثير على أنّ العملية الإبداعية عملية اجتهادية في أساسها. أمّا اللجوء إلى التقليد باعتباره ضرورياً في استلھام التراث فينبغي -حسب مذهبه- أن يكون مرحلة تخلص الأدب إلى مرحلة الاجتهاد.

وقد حاول تقريب صورة الاجتهاد في الصنّاعة الأدبية بتشبيهه الأديب الذي يفتتح طريقة لنفسه يستلهم فيها ما حفظه من نصوص التراث بالإمام. قال: "هذه الطريق هي طريق الاجتهاد، وصاحبها يعدّ إماماً في فنّ الكتابة كما يعدّ الشافعي وأبو حنيفة ومالك... وغيرهم من الأئمة المجتهدين في علم الفقه"<sup>1</sup>. وفي رأيه أنّ "باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة"<sup>2</sup>.

1 المثل السائر، ج. 1، ص: 126. وانظر أيضاً ص: 128.

2 المصدر نفسه، ج. 3، ص: 219.



ثم قرن صناعة الأدب بصناعة الكيمياء حيث تحدّث عن المبدع عندما يأخذ معنى من الشّعر ويستخرج منه ما ليس منه فيجعله مثل الإكسير في صناعة الكيمياء، ثم يُخرج منه ألواناً مختلفة من جوهر وذهب وفضة<sup>1</sup>.

وقرن العمليّات الإبداعية بالعمليّات الحسابية في قوله: "إنّ المعاني المبتدعة شبيهة بمسائل الحساب المجهول من الجبر والمقابلة. فكما أنّه إذا وردت عليه مسألة من المجهولات تأخذها، وتقلبها ظهراً لبطن، وتُنظر في أوائلها وأواخرها، وتعتبر أطرافها، وأوساطها، وعند ذلك تخرج بك الفكرة إلى معلوم، فكذلك إذا وردَ عليك معنى من المعاني ينبغي لك أن تنظر فيه كنظر في المجهولات الحسابية"<sup>2</sup>.

وقد ذكر لدعلم البيان<sup>3</sup> ثمانية آلات معرفية تجمعها ثلاثة سجلات ثقافية: الثقافة اللغوية والثقافة الأدبية والثقافة التشريعية المتمثلة في معرفة الأحكام السلطانية<sup>3</sup>.

وقد نستغرب أنّه لم يُدخل في شرط الثقافة الأدبية الاطلاع على كتب البلاغة والنقد إذ لم يُعدّ معرفتها آلة من آلات «علم البيان». وقد يذهب بنا تأويل ذلك إلى القول بأنّه أسقطها من الحساب لغرض عجب به بنفسه وازدراؤه من كُتّب في الموضوع قبله وإجحافه بحقهم حيث قال في أول المقدمة: "وما من تأليف في «علم البيان» إلا وقد تصفّحت شيئته وسيئته<sup>4</sup>، وعلمت غثه وسمينه، فلم أجد ما يُنتفع به في ذلك إلا كتاب الموازنة لأبي القاسم الحسن بن بشر الأمدي، وكتاب سرّ الفصاحة لأبي محمد عبد الله بن سنان الخفاجي... على أنّ كلاً الكتّابين قد أهملّا من هذا العلم أبواباً. ولربّما ذكرّا في بعض المواضع قشوراً وتركّا لباباً"<sup>5</sup>.

ولئن كنّا لا ننفي صفة العُجب عن الرّجل، فإنّنا لا نراه مع ذلك دعاً إلى التعميل على كتابه دون سواه على أنّه من آلات «علم البيان» الضرورية إذ ألحّ على أنّ الضروريّ من ذلك هو ما أثبتّه في الآلات الثماني المذكورة. قال: "على أنّ

1 انظر: المثل السائر، ج. ١، ص: 161، وانظر أيضاً ص: 155.

2 المصدر نفسه، ج. 2، ص: 36، وانظر أيضاً ج. ١، ص: 132.

3 انظر: المصدر نفسه، مقدّمة الكتاب، الفصل الثّاني، ص: 39-190.

4 يعني مُعْجَمَه ومُهَمَلَه.

5 المثل السائر، ج. ١، ص: 35.

الذي ذكرناه من هذه الآلات الثماني هو كالأصل لما يحتاج إليه الخطيب والشاعر، ومعرفة ضرورية لا بد منها<sup>1</sup>.

وكل ما في الأمر أنه غد كتابه أداة تكميلية لا ضرورية، فقال: "فإذا أكمل صاحب هذه الصناعة معرفة هذه الآلات وكان ذا طبع مجيد وقريحة مواتية، فعليه بالنظر في كتابنا هذا..."<sup>2</sup>.

ذلك أنه يحشر كتابه في زمرة المؤلفات العلمية التعليمية، وهو لا يعتبر أن هذه المؤلفات ضرورية بدرجة أولى في «علم البيان» إذ «مدار «علم البيان» على حاكم الذوق السليم الذي هو أنفع من ذوق التعليم»<sup>3</sup>، والغرض منه هو الحصول على تعليم الكلم التي بها تُنظم العقود وتُرصع، وتُخلب العقول فتُخدع. وذلك شي، تُحيل عليه الخواطر، لا تنطق به الدفاتر<sup>4</sup> واستخراج المعاني إنما هو بالكاء لا بتعلم العلم<sup>5</sup>.

ورأيه أن امتلاك هذه الآلات الضرورية ذاته، مع تكميل الثقافة بما دونه هو في كتابه من «علم البيان» لا يضمنان حذق الأديب صناعة الأدب، لأن دورهما ينحصر في تأهيل الأديب تأهيلاً علمياً فحسب، ذلك أنه يبقى أمره متوقفاً على شيئين آخرين: أحدهما التأهل الفطري لتذوق الجمال، فإلا كل هذا الطبع، فإنه إذا لم يكن ثم طبع لا تغني تلك الآلات شيئاً. وثانيهما هو التشبع الثقافي بنصوص التراث عن طريق الدربة والإدمان فإن الدربة والإدمان أجدى عليه نفعاً<sup>6</sup>.

أما طريق الاجتهاد لحذق صناعة الكتابة فأضمنها حسبه شعبة<sup>7</sup> حل آيات القرآن الكريم والأخبار النبوية وحل الأبيات الشعرية<sup>8</sup>، وهي عملية تحويلية يطلق عليها مصطلح نثر الشعر في حالة أخذ النثر من النظم، أما أخذ النظم من النظم

1 المثل السائر، ج. ١، ص: 73.

2 المصدر نفسه، والصّحة نفسها.

3 المصدر نفسه، ج. ١، ص: 37.

4 انظر: المصدر نفسه، ج. ١، ص: 124.

5 انظر: المصدر نفسه، ج. ١، ص: 40.

6 انظر: المصدر نفسه، ج. ١، ص: 37.

7 الشّعبة الأولى هي شعبة الاحتذاء والتقليد، وهذه أدنى الطّبقات، والثّانية هي شعبة المزج والتّطعيم، وهذه هي الطبقة الوسطى، انظر: ج. ١، ص: 125-126.

8 انظر: المثل السائر، ج. ١، ص: 127.

فيعبر عنه بالسَرَقات الشعرية، وهي عمليات تندرج جميعها في نطاق ما يمكن تسميته بتوظيف التراث وهو مفهوم جامع عليه يقوم كتاب ابن الأثير. وقد فطن ابن أبي الحديد إلى أن هذا الباب وهو حل المنظوم<sup>1</sup> هو عين هذا الكتاب وخلاصته ووجه جمعه وطراز حلته. وكأنه لم يصنّفه إلا لأجله ويظهر صناعته فيه. على أن كتابته كلها إذا تأملها العارف بهذا الفن وجدها من هذا الباب، لأنها إما محلول منظوم أو ترصيع آية أو خبر أو مثل أو واقعة<sup>2</sup>.

وقد أقام أساس عملية حل المنظوم على مبدأ عام مرجعه إلى الاحتفاظ بالمعنى المأخوذ وتعويض الوزن والقافية بالسجع في الفقرات. ولكن أصنافه عنده ثلاثة مختلفة باختلاف مظاهر تصرف الأديب في الألفاظ. فإما أن يكون ذلك مع الاحتفاظ أيضاً بالألفاظ من غير زيادة، وهذا في رأيه حل الأبيات في أدنى معانيه<sup>3</sup>، أو أن يكون مع الاحتفاظ بأحسن ما في الكلام المأخوذ من ألفاظ فقط يتقيد بها على أنها مثال، وهذه في رأيه عملية صعبة المثال لأن شرطها الالتزام بمؤاخاة المثال بما هو مثله أو أحسن منه<sup>4</sup>، أو أن يكون مع تغيير الألفاظ فقط وهذا عنده حسن، أو مع تغيير الألفاظ والزيادة على المعنى، وتلك الدرجة العالية<sup>5</sup>.

ولا يقتنع ابن الأثير بتسطير هذه المراحل تسطير القوانين، بل يأخذ بيد الكاتب ليطلعه على درجات توظيف التراث في الكتابة الشخصية وتوليد المعاني الجديدة منها حتى يبلغ الكاتب درجة الإبداع: فإذا هي ثلاث درجات: درجة تعويض الوزن والقافية بسجع الفقرات، وتلك أن يأخذ الكاتب الشعر قصيداً قصيداً فينثره بيتاً بيتاً بالألفاظ أو بأكثرها، ودرجة تعويض الألفاظ الأصلية بألفاظ شخصية، وتلك أن يأخذ الكاتب المعنى ويكسوه عبارة من عنده، ودرجة تعويض المعنى الأصلي بمعانٍ آخر جديدة، وحينئذٍ يحصل لخاطره بمباشرة المعاني لقاح. فيستنتج منها ما يغني تلك المعاني... حتى يصير له ملكة<sup>6</sup>.

1 في الأصل النظم.

2 انظر: الفلك الدائر، ص ص: 92-93.

3 انظر: المثل السائر، ج. 1، ص ص: 129-130.

4 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 130-132.

5 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص: 131 وما بعدها.

6 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 136-137.

فإذا كانت عملية حلّ المنظوم تقوم في الأساس على الاحتفاظ بالمعنى الأصلي في الكلام المأخوذ، فإن الكاتب لا يبلغ فيها أوج درجة الإبداع إلا حين يتجاوز مرحلة التوظيف إلى مرحلة التوليد المتمثلة في الإتيان بالمعاني الشخصية الجديدة.

وقد تكون المعاني الجديدة المولدة من جنس المعنى الأصلي المعتمد، وقد يستخرج المعنى من ضده، وهو -عنده- أحسن مما يستخرج من نفسه<sup>1</sup>.

ولعلّ حكمه عليها بالحسن راجع إلى أن الاستغلال بالذات يبرز فيها أكثر من بروزه في المعاني المتقاربة فتخرج بذلك العملية من باب الأخذ إلى باب التوليد الحاصل من تفاعل فنّ الكاتب وروح<sup>2</sup> الكلام الأصلي، فنفهم أنّ طرق الاجتهاد الحق لا تقود الكاتب إلى الارتباط والتقيّد، وإنما إلى الاستعانة والتحرّر، قال:

”ولا أريد بهذه الطريق أن يكون الكاتب مرتبطاً في كتابته بما يستخرجه من القرآن الكريم والأخبار النبوية والشعر، بحيث أنّه لا ينشئ كتاباً إلا من ذلك، بل أريد أنّه إذا حفظ القرآن الكريم وأكثر من حفظ الأخبار النبوية والأشعار، ثمّ نقّب عن ذلك تنقيباً مطّيعاً على معانيه، مُفَتِّش عن دفائنه، وقلبه ظهراً لِبَطْن، عَرَفَ من أين تُؤكَل الكتف فيما ينشئ من ذات نفسه، واستعان بالمحفوظ على الغريزة الطَّبِيعِيَّة“<sup>3</sup>.

ويُتَّضح ممّا سبق أنّ ابن الأثير يربط بين الإبداع والاجتهاد، وأنّ الاجتهاد عنده يمرّ بمراحل التوظيف والتوليد والتجديد. وإذا كان قد ألحّ على مرحلة التوظيف أكثر من إلحاحه على غيرها فباعتبارها المرحلة الأساسية التي يتمّ فيها التحويل. ولفظ التوظيف ليس من مصطلحات المثل السائر، ولكنّ معناه الأساسي قوام الاجتهاد في العملية الإبداعية كما صوّرها صاحبُ الكتاب.

1 انظر: المثل السائر، ج. 1، ص: 159. وانظر الأمثلة التي ذكرها على ذلك بين ص: 139 وص: 151.

2 في وصف الكلام الجيّد بالروح، انظر: المصدر نفسه، ص: 68 وص: 123.

3 المصدر نفسه، ج. 1، ص ص: 127-128.

### 3. النقد: موازنة ومناضلة

والجدير بالذكر أن المؤلف درس مسألة «حلّ الأبيات والآيات والأخبار النبوية» في أول الكتاب ومسألة «السركات الشعرية» في آخره. والمسألان تلتقيان في واد واحد هو وادي توظيف التراث وتوليد المعاني الجديدة من المعاني الأصلية المأخوذة. والفرق الظاهر بين موضوعي الدرس عنده أنه عني في الأول بتحويل المعنى المأخوذ نثراً مهما كان نوع الكلام المأخوذ منه، وعني في الثاني بتحويل المعنى المأخوذ من الشعر بالذات نثراً. لكن الدارس يتبين أن هم ابن الأثير في الأول كان مركزاً على دور عمليتي التوظيف والتوليد في الإبداع، بينما ركز هم في الثاني على المصطلحات التي قد تحُد أساليب البيان والمنهج الذي يتبع في تقييمها، والمقاييس النقدية التي تُمكن الدارس من الحكم على قيمتها. وقد نبه ابن الأثير على اختلاف غرضه في القسمين حيث قال في بداية القسم الثاني من حديثه: "إن نثر الشعر 'م يتعرّض فيه إلى وجوه المأخذ وكيفية التوصل إلى مداخل السركات، وهذا النوع يقتضن ذكر ذلك مفصلاً"<sup>1</sup>.

وقد انطلق في ضبط مقاييسه النقدية من مبدأ عام يقول فيه بقيام العملية الإبداعية على تضافر النصوص: "إذ لا يستغني الآخر عن الاستعارة من الأول"<sup>2</sup>. وليس هذا المبدأ غريباً عن غيره ممن كتب في الموضوع. ولكن ابن الأثير يقتصر عليه في الدرس ويقنع به في التحليل باعتباره المبدأ الأكبر الذي ينتظم العملية الأدبية، فنفهم هكذا أن النقد الذي مارسه نقدٌ مبني على الموازنة، ومرجع الموازنة إلى تحكيم النص في النص<sup>3</sup>. كما كان قد دخل إلى النثر الذي صنعه والإبداع الذي وصفه من بابي التوظيف والتوليد، ومرجع العمليتين إلى اشتقاق النص من النص. وفي ذلك ما يؤكد وحدة العملية الأدبية في نظره ومثانة صلة النقد الذي تصوّره وطبقه بالأدب الذي تحدّث عنه وتعاطاه، ذلك أن الموازنة عنده لا تقتصر على التفطن إلى الصلة الخفية التي بين نصّ ونصّ، بل تتجاوزها إلى تقييم

1 المثل السائر، ج. 3، ص: 218.

2 المصدر نفسه، والصّحة نفسها.

3 انظر قوله في المصدر نفسه، ج. 3، ص: 223: "ومن المعلوم أن السركات الشعرية لا يمكن الوقوف عليها إلا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها عدد".

المعاني بالتَّمييز بين المسروق منها والمبتدع، ف”الغرض أن يبيّن المعنى المبتدع من غيره”<sup>1</sup>.

ولئن ورد حديثه في هذا الموضوع تحت عنوان السَّرقات فإنّه تحدّث فيه عن السَّرقة والابتداع أيضاً، وسار على اعتبار أنّ السَّرقة مرجعُها إلى التَّقليد، والابتداع مرجعُها إلى الاجتهاد. وقد ضبط للسَّرقة ثلاثة مقاييس هي: النسخ والسَّلخ والمسخ، وللابتداع مقياسين ذكرهما ولم يضع لهما مصطلحين جامعين وهما: أخذُ المعنى مع الزيادة عليه وعكسُ المعنى إلى ضده.

ومنهج الموازنة إذا كانت بين الأشعار -عنده- الإلام بالشعر القديم لتقييم الشعر المدروس، وشرط الإلام الحفظ لا مجرد الإطلاع. ومن المعلوم أنّ السَّرقات الشعرية لا يمكن الوقوف عليها إلّا بحفظ الأشعار الكثيرة التي لا يحصرها العدد<sup>2</sup>.

ولما كان الوفاء بهذا الشرط مستحيلاً فالرأي عنده أن تُحدّد -لغاية منهجية- المدوّن في موازنة الأشعار المدروسة. وقد اختار هو في موازنة ما درسه من شعر أن يعتمد مدوّن أشعار أبي تمام والبحتري والمتنبي. وهؤلاء الثلاثة -في تقديره- هم لات الشعر، وعُزّاه ومنااته، الذين ظهرت على أيديهم حسناته ومستحسناته، وقد حوت أشعارهم غرابة المحدثين إلى فصاحة القدماء، وجمعت بين الأمثال السائرة وحكمة الحكماء<sup>3</sup>.

ويُطلق المؤلف مصطلح النسخ على درجتي التّوظيف في أدنى معانيه<sup>4</sup>، درجة أخذ المعنى واللفظ معاً، ودرجة أخذ المعنى وأكثر اللفظ. ويُطلق مصطلح السَّلخ على ”أخذ بعض المعنى”<sup>5</sup>، ومصطلح المسخ على ”إحالة المعنى إلى ما دونه”<sup>6</sup>.

1 المثل السائر، ج. 3، ص: 222.

2 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص: 226-227.

3 انظر: المصدر نفسه، والصّحة نفسها.

4 انظر: المصدر نفسه، ج. 1، ص: 129-130.

5 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص: 222.

6 انظر: المصدر نفسه، والصّحة نفسها.

## الفصل 1 : دلالة الاستقرائي والتجريدي \_\_\_\_ 21

وجملة أنواع السرقات ستة عشر نوعاً لا يكاد يخرج عنها شيء<sup>1</sup>، يضاف إليها قسمان آخران. أحدهما أخذ المعنى مع الزيادة عليه، والآخر عكس المعنى إلى ضده، وهذان القسمان ليسا بنسخ ولا سلخ ولا مسح<sup>2</sup>.

وقد لاحظنا أن النوعين المضافين إن أخرجهما من باب السرقة إلى باب الابتداء ولم يتوسّع فيهما بالتحليل بعد بسطه الأنواع الستة عشر المذكورة ولم يضع لهما مصطلحين خاصين بهما، لا نراهما إلا مطابقين لبعض أنواع السلخ التي ذكرها<sup>3</sup>، فضلاً عن أن أنواع السلخ عنده تتجاوز معنى السلخ الذي قدمه. فذلك التعريف لا ينطبق إلا على "الضرب الخامس من السلخ وهو أن يؤخذ بعض المعنى"<sup>4</sup>.

وقد أدخل أيضاً في معنى السلخ "قلب الصورة القبيحة إلى صورة حسنة"<sup>5</sup> بعد أن حصر معناها في إحالة المعنى إلى ما دونه.

فلا يمكن التعويل على عدد الأنواع التي ذكرها صاحب الكتاب ولا الاطمئنان إلى التوبيخ الذي أخضعها له، كيف وقد أخرج من السرقات أساليب تُطابق أنواعاً مما ذكره في باب السرقات وأدخل أخرى في باب السرقات<sup>6</sup>، وحكم عليها بأنها من المبتدع لا من المسروق؟

ولكننا نرى -على العموم- أن النسخ والسلخ والمسخ مصطلحات ثلاثة تبقى -في تفكير ابن الأثير- علامات دالة على مقاييس نقدية مهمة من شأنها أن تستوعب مختلف مظاهر عملية التوظيف، وإن كانت هذه المصطلحات ذات دلالات سلبية بمعنى أنها لا تدلّ بمقتضى معانيها في اللغة على أن الكتابة التي تنطبق عليها بُنيت على اجتهاد وابتداع. وإن السلخ والمسخ منها قسمان يدخل فيهما ما بُني على ابتداء كما يدخل فيهما ما بُني على تقليد. وإذا كان ابن الأثير يُدرج جميع أساليب التوظيف المذكورة تحت عنوان السرقة فإنه نزح في التحليل

1 انظر: المثل السائر، ج. 4، ص: 4.

2 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص: 222.

3 هما يطابقان على التوالي النوع السادس وهو أن يؤخذ المعنى ويُزاد عليه معنى آخر، والنوع الرابع وهو أن يؤخذ فيعكس.

4 المثل السائر، ج. 3، ص: 246.

5 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص: 290.

6 هي الأنواع الرابع والسابع والعاشر من السلخ.

إلى تخصيص السرقة بما يكون فيه الأديب مذموماً لانتفاء مجهوده في الإبداع، واستعمال مصطلح الابتداء إما يكون فيه الأديب محموداً بفضل ما يبذله فيه من اجتهاد. وعلى هذا الأساس تُفضي الموازنة بين كلام وكلام في تقديره إلى المفاضلة بينهما.

وإن كان اشتراك الكلامين في المعنى من العوامل المهمة التي تخوّل للنقاد الموازنة بينهما. فإن الذي يُخوّل الموازنة إطلاقاً هو الاشتراك في المقصد الذي يشتمل على عدة معان، منها ما يتفق فيه النصان ومنها ما يختلفان فيه. وإن المفاضلة بينهما لا تكون على أساس المعنى نفسه، بل تكون على أساس كيفية التعبير عنه. قال: "فإن الحسن والقبح إنما يرجعان<sup>1</sup> إلى التعبير لا إلى المعنى نفسه"<sup>2</sup>. وقد أبطل ابن الأثير مذهب من يرى أن "المفاضلة بين الكلامين لا تكون إلاً باشتراكهما في المعنى"<sup>3</sup> بدعواه أن النظر إنما هو في وصفي الفصاحة والبلاغة "الذين هما الأصل في المفاضلة بين الألفاظ والمعاني على اتفاقهما واختلافهما": فمتى وُجد في أحد الكلامين دون الآخر، أو كان أخص به من الآخر، حُكِمَ له بالفضل<sup>4</sup>. فالمفاضلة في رأيه تكون بالاستتباع بين المعنيين المتفقين كما تكون بين المعنيين المختلفين والأولى أيسر خطباً من الثانية<sup>5</sup>.

هكذا بينّا في التحليل أن كتاب المثل السائر ليس كتاباً في التفكير البلاغي المجرد، ولا في التطبيق النقدي المبوّب، ولا في الإنشاء المجرب، بل هو تأليف فيها جميعاً. وقد جمعها ابن الأثير لما بينها من تفاعل واثتلاف، لا لما بينها من استقلال واختلاف. فإذا تضافر النصوص القاسم المشترك بينهما، بما أن مرجع الإبداع في رأي صاحب الكتاب إلى توليد النص من النص. ومرجع النقد إلى تحكيم النص في النص، ومرجع البلاغة إلى استخراج صورة النص المنشود من النص الموجود، أو استحضار صورة النص الأمثل من النص المنجز. كل ذلك عن طريق الاجتهاد الذي يكون بالتوظيف والتوليد في العملية الإبداعية، وبالموازنة والمفاضلة في العملية النقدية. ويكون بالتحسين والتجويد في العملية البلاغية.

1 انظر: المثل السائر، ج. 3، ص: 288.

2 المصدر نفسه، ج. 4، ص: 3.

3 المصدر نفسه، ج. 3، ص: 270.

4 انظر: المصدر نفسه. والمصحة نفسها.

5 انظر: المصدر نفسه، ج. 3، ص: 269.



## 23 الفصل ١ : دلالة الاستقرائي والتجريدي

ولعلّ في ذلك ما يدلّ على أنّ ما قد يُسمّى بالنقد البلاغيّ -ولا سيّما إذا كان مدعوماً بالتطبيق ومستوحى من ممارسة الكتابة الشخصيّة- أكثرُ ضروب النّقد صدقاً في تشخيص العمليّة الأدبيّة وتصوير المنطق الدّاخليّ الذي يحكم العلاقات بين أطرافها.



## الفصل الثّاني

### الموارد المنتجة للمعنى الموارد ظاهرة أدبية وإطاراً خاصاً لتحليل الخصائص الأسلوبية

تأسست المباحث النّقدية والأساليب البلاغية عند العرب على الظواهر الأدبية التي تميّز بها أدبهم، وقامت عليها كتاباتهم النثرية وأشعارهم، فكانت كثير من المقاييس النّقدية التي تبلورت عندهم بداية من طور المغاضلات إلى طور الموازنة المنهجية مروراً بطور الطبقات<sup>1</sup> مستوحاة من الخصائص التي ظهرت بها نصوصهم في مختلف أطوار الأدب العربي، وكذلك شأن الأحكام البلاغية التي أخذت معالها تتضح شيئاً فشيئاً في كتاباتهم حتّى بدا الفرق بين حدود علم البلاغة وحدود النّقد يتّسع، واتّجه كلّ من المشغلين إلى الاستقلال بالذّات.

لكنّ كثيراً من الظواهر ظلّت مشتركة ليست هي بالظواهر الأدبية المجردة ولا بالمقاييس النّقدية المحددة، ولا بالأساليب البلاغية الخالصة، وذلك مثل الموازنة والمواردة... بدليّ أن الحديث عنها يرد في كتب الأدب وكتب النّقد وكتب البلاغة أيضاً، بينما بقيت ظواهر أخرى في حدود كتب الأدب والنّقد لا تكاد تتعدها مثل ظاهرتي المناقضة والمعارضة.

وربّما يرجع اختلاف هذه الظواهر في حظّها من الدقّة والتّخصّص أو العموم والاشتراك إلى مرونة الحدّ بين البلاغة والنّقد الأدبيّ، على أنّ الإفادة منها في

---

1 راجع في هذا التّصنيف بحث أحمد بن اميريك «أسلوب الموازنة وأثره في التّفكير العربيّ إلى القرن الرابع الهجريّ»، في نسخته المرقونة، وقد أعدّ لنيل شهادة التّعمّق في البحث، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تونس، 1982-1983.

الدّرس مرتبطة بالمفاهيم الخاصّة بها، وطرائق استخدامها، والأهداف التي يُرام الوصول إليها باعتمادها، لا باختصاصها أو اشتراكها. ذلك أنّه بإمكان الدّارس أن يصل بها إلى حصر مميّزات النّصوص التي يدرسها في ضوئها، وتعيين معالم تفرّدّها والخصائص الأسلوبية التي تقوم عليها. ولعلّ الموارد أهمّ مقومات العملية الأدبية يختلف مظاهرها الإبداعية والنقدية والبلاغية، وأكثرها شيوعاً، ولكنها أقلّ حظاً من الدّرس والتحليل، فرأينا أن نخصّص لها هذا البحث، نعرّف بها لغةً واصطلاحاً ونبيّن كيف يمكن استخدامها في مباشرة النّصوص الأدبية لتحليل خصائصها الأسلوبية، مطبّقين ذلك على موضوع وصف الذّنب، وهو من الموضوعات التي توارّد كثيرٌ من الأدباء عليها، عسانا نتقدّم في طرح مسألة تبويب الظواهر وفي تحسّس الطّريق التي تسلكها الظاهرة الأدبية لتتحوّل إلى ظاهرة نقدية أو بلاغية وربما ظاهرة أسلوبية، أي إطار كفيّل بالكشف عن السمات المميّزة لفردية النّصّ وطابع مؤلّفه الشّخصي.

\*\*\*

الموارد مصدر من وارد، وأصله من وَرَدَ الماءُ وغیره ورداً ووروداً: ورد عليه بمعنى أشرف عليه، دخله أو لم يدخله. ويقال وَرَدْتُه بمعنى وَرَدْتُ مَعَهُ. وتَوَارَدْنَا بمعنى اشترکنا فيه.

فالواردة هي التّشارك في الشّيء وكذلك التّوارد بمعناها. واستعملت اللفظتان مجازاً في مجالَي نقد الشعر والبلاغة بمعنى التقاء الشّاعرين في القول<sup>1</sup>، وفي لفظ الموارد معنى التّشارك بين الشّاعرين أساساً، فأحد الشّاعرين يُوَارِدُ الثّاني، بينما في لفظ التّوارد معنى التّشارك في المعنى أساساً. فكلا الشّاعرين يتوارد المعنى. ولكنّ اللّفظين استعملتا كالمترادفين، وإنّما حافظوا على الصّيغتين في الاستعمال لغاية عملية: فإذا عُوُوُ التّشارك في المعنى قالوا التّوارد، وآثرنا نحن تعيين هذه الظّاهرة في عنوان البحث بلفظ الموارد لأنّها على صلة بظواهر عديدة أخرى جميعها على وزن مفاعلة<sup>2</sup>.

1 انظر: ابن منظور، لسان العرب. والزّمخشري، أساس البلاغة، مادة وورده.

2 انظر: ابن امبيرك، المرجع المذكور. في «تجليات صيغة المفاعلة في لغة العرب وما ترجمه هذه الصيغة من شغف العرب بالوازنة والمفاضلة»، ص: 382 وما بعدها، ومن المواد التي حلّلتها: المقاتلة والمناخرة والمناورة والمعاكسة والمشاربة والمفاخرة والمعاملة في المصائب... وانظر صلاح فضل في مقاله «طراز النّوْشِيع بين الانحراف والنّصّ»، ندوة قراءة جديدة.../...

أثار العرب مشكل الموارد في سياق نقدهم للشعر وحلّلوا خصائصها باعتماد أمثلة من النصوص الشعرية<sup>1</sup>، ولا يعني ذلك أنهم يعتبرونها ظاهرة مقصورة على الشعر بل هي من الأساليب الداخلة في أدب الكاتب والشاعر كما دلّ على ذلك خاصة حديث ابن الأثير في كتاب المثل السائر وكتاب الاستدراك<sup>2</sup>.

وأكثر ما جاء من حديثهم عن هذه الظاهرة يكتسي صبغة الأسئلة الضمنية لا الأجوبة الثابتة المبنية على شروط متفق عليها. فما أُثير في بابها ولعله أول ما يخامر الذهن بشأنها، السؤال التالي: هل تكون الموارد في المعنى فقط أم هل تكون في المعنى واللفظ معاً؟

والذي يفهم من كلامهم أن الموارد تكون في المعنى لا في اللفظ إلا عند من يقول بإمكان «وقوع الحافر على الحافر» ويعتبر ذلك شيئاً طبيعياً. لكن حديث الدارسين عن أسلوب وقوع الحافر على الحافر كان على أساس أنه حالة نادرة من حالات التوارد لا حالة شائعة ولعلها تنحصر في أمثلة قليلة ترددت من تأليف إلى آخر<sup>3</sup>.

ويبدو أنهم يشترطون في توارد الشعارين على المعنى الواحد عدم اقتداء أحدهما بالآخر، وكان الأصل فيها عندهم ألا تقع إلا بين الشعارين المتعاصرين

.../...

لترائنا النقدي، جدة 1988، الثمن الرقون، ص: 22 حيث أضاف إلى القائمة لفظ «المفاوضة» وقد وجده مقروناً بلفظ «المعارضة» في كتاب صلاح الدين الصّدي توشيح التوشيح، تحقيق: البير حبيب مطلق، بيروت، 1986، ص: 31-32.

1 انظر: ابن رشيقي، العمدة في محاسن الشعر وآبائه ونقده، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 4، بيروت، 1974، ج 2، ص: 281-282 وخاصة 289، وفي قراضة الذهب في نقد أشعار العرب، تحقيق: الشاذلي بويحيى، تونس، 1972، ص: 88-89 و156.

2 انظر: ضياء الدين بن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج 3، ص: 219-270، وخاصة 281-290. وانظر: الاستدراك في الرد على رسالة ابن الدهان المسماة بالمأخذ الكندية في المعاني الطائفة، تحقيق: محمد شرف، القاهرة، 1958، انظر: ص: 6-13 وص: 57-65 وخاصة ص: 70-73.

3 في «وقوع الحافر على الحافر»، انظر: مثلاً ابن الأثير، المثل السائر، ج 3، ص: 230-232. ومن ذلك قول امرئ القيس في معلقته:

وَقُوفُوا بِهَا صَحْبِي عَنِّي مَطِيئُهُمْ • يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْتَلِ

وقول طرفة بن العبد في معلقته:

وَقُوفُوا بِهَا صَحْبِي عَنِّي مَطِيئُهُمْ • يَقُولُونَ: لَا تَهْلِكْ أَسَى وَتَجْتَلِ

انظر: جمهرة أشعار العرب، ط بيروت، ص: 40 وص: 83.

اللذين لم يسمع أحدهما يقول الآخر، قال ابن رشيقي: "فإن صح أن الشاعر لم يسمع قول الآخر وكانا في عصر واحد فتلك الموارد"<sup>1</sup>.

لكنهم يرون إمكان وقوعها أيضاً بين الشاعرين المختلفين في الزمان إذا ثبت أن اللاحق منهما لم يسمع كلام السابق، وإن هم أشاروا إلى صعوبة التحقيق في ذلك. أشار إلى ذلك ابن رشيقي نفسه في معرض بحثه فيما إذا كان من الجائز وقوع التوارد في المعنى واللفظ معاً. قال: "وأما الموارد فقد ادعاه قوم في بيت امرئ القيس وطرفة، ولا أظن أن هذا ممّا يصح، لأن طرفة في زمان عمرو بن هند شاب حول العشرين، وكان امرؤ القيس في زمان المنذر الأكبر كهلاً واسمه وشعره أشهر من الشمس، فكيف يكون موارد؟ إلا أنهم ذكروا أن طرفة لم يثبت له البيت حتى استُحيف أنه لم يسمعه قط، فحلف، وإذا صح هذا كان موارد، وإن لم يكونا في عصر. وسُئل أبو عمرو بن العلاء: رأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلق واحد منهما صاحبه ولم يسمع شعره؟ قال تلك عقول رجال توافت على ألسنتها. وسُئل أبو الطيّب عن مثل ذلك فقال: الشعر جادة، وربما وقع الحافر على الحافر"<sup>2</sup>.

وأكد ابن رشيقي في القراضة إمكان التوارد بين الشاعرين المختلفين في الزمان بما وقع للثعالب في ذلك وذكره في اليتيمة<sup>3</sup> وبما حصل له هو في بعض ما «ابتدعه» من معان اكتشف أنها عُنْتُ لشاعر قبله حيث قال:

"وأما أبو الحسن التهامي -رحمه الله- فكثيراً ما أوارده حتى أثّهم نفسي فيما أعلم ويعلم الناس أنني قد سبقته إليه علم ضرورة ويحصره التاريخ، إلا أن للشرق فضيلة ومزية"<sup>4</sup>.

ولئن بدا ابن الأثير متمسكاً أيضاً بشرط عدم الاقتداء في التوارد على المعنى الواحد فإنه لا يعتبر المعاصرة شرطاً فيه، بدليل أن ما ذكره من أمثلة في ذلك في

1 الممعة، ج. 2، ص: 282.

2 المصدر نفسه، ص: 289.

3 انظر: القراضة، ص: 88.

4 المصدر نفسه، ص: 156.

كتأنيبه المذكورين لشعراء متعاصرين<sup>1</sup>، وأنه شدد في ضرورة التمهيص وكثرة الحفظ لأشعار العرب قبل الحكم في المسألة والقضاء فيها بالتقدم أو التأخر.

والذي يُفهم من كلام ابن رشيق في العمدة والقراصة أن الموارد تقع في جميع أنواع المعاني الطريفة المبتدعة والمتداولة المتبعة فجميع هذه المعاني عرضة للسرقة غير أن عبد الكريم النّهشلي يرى حسب ما رواه ابن رشيق في العمدة أن السرقة... إنما هو في البديع المخترع الذي يختص به الشاعر، لا في المعاني المشتركة التي هي جارية في عاداتهم، مستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم، مما ترتفع الظنة فيه عن الذي يورده أن يقال إنه أخذه عن غيره<sup>2</sup>.

وهذا هو الذي ذهب إليه ابن الأثير أيضاً وحلّله في مقدمة كتاب الاستدراك. فالنّوارد عنده لا يقع على جميع أنواع المعاني وإنما يقع على نوع دون آخر، والمعاني في تقديره ضربان في الجملة: معان عامة ومعان خاصة. فأما المعاني العامة فهي المعاني «المثقة»<sup>3</sup>، وتلك معان «تشتاق الخواطر إليها من غير كلفة»<sup>4</sup>، فيتساوى فيها جميع الشعراء<sup>5</sup> لوضوحها وعمومها بمعنى أن كل «معنى منها يعرفه العام من الناس والخاص»<sup>6</sup>. هذه المعاني هي التي يتوارد عليها الشعراء.

وأما المعاني الخاصة فهي المعاني «المختلفة»<sup>7</sup> أي المعاني الغامضة التي يختص بها شاعر دون آخر<sup>8</sup>. والمعنى الغامض عنده هو الذي «يدقق الفكر في استخراج»<sup>9</sup>.

والفرق بين العام من المعاني والخاص هو كالفرق بين السنة المتبعة والطريقة المبتدعة، وبين ما سماه العمود والشعبة، قال: «وهذه المعاني التي يتواردون

1 انظر الأمثلة في الملل السائر، ج. 3، ص: 265-290، وفي الاستدراك، ص: 6-13 و ص: 70-73.

2 انظر: العمدة، ج. 2، ص: 281.

3 انظر: الاستدراك، ص: 14.

4 المصدر نفسه، ص: 9.

5 انظر: المصدر نفسه، ص: 6.

6 المصدر نفسه، ص: 8.

7 انظر: المصدر نفسه، ص: 15.

8 انظر: المصدر نفسه، ص: 8.

9 المصدر نفسه، والمصنفه نفسها.

عليها لها عمود، ولها ما يخرج عن العمود من الشعب، فالذي يخرج عن العمود يكون معنى مخصوصاً انفرد به بعض الشعراء دون بعض، وقائله يكون أولى به، ثم الذي بعده يكون سارقاً له<sup>1</sup>.

وبمقتضى ذلك نفى ابن الأثير ملكية عمود المعاني المخصوصة المتفرعة عليها والتي ينفرد بها الشعراء ويتميزون عن سواهم، قال محققاً فيما أخذه المتنبي من شعر أبي تمام:

”فإن قيل: إن المتنبي أخذ عن أبي تمام كل ما كان بينهما من تشابه في المعاني. فقد ظلم المتنبي، لأن عمود المعاني قد تساوى فيه هما وغيرهما، لكن المعاني المخصوصة لا وراء أنه أخذها منه“<sup>2</sup>.

والعمود عنده المعنى المتداول العام، ومن ذلك المعنى الذي توارد عليه الشعراء في ”وصف الطير يتتبع الجيش طلباً لأكل لحوم القتلى“<sup>3</sup>. وقد ذكر ما قاله فيه جماعة من الشعراء ثم علق قائلاً: ”وأما ما يخرج عن جوانبه من الشعب فكل المعنى الذي انفرد به مسلم، فإنه لم يعرض لذكر الطير في تتبع الجيش، وإنما أخرجه مخرجاً آخر، وذلك شعبة من شعب العمود المشار إليه، إلا أنه أحسن والطف وأبلغ“<sup>4</sup>.

فالاعتداء عند ابن الأثير لا يكون في المعاني التي يتوارد عليها الشعراء، وإنما يكون في المعاني المخصوصة ويسمى سرقة، قال: ”ما ينبغي أن يقال: إن المتأخر أخذ من المتقدم إلا في معنى مخصوص وإلا فأكثر المعاني تقع للآخر كما وقعت للأول“<sup>5</sup>. فإذا توارد المتأخر والمتقدم على ”عمود من أعمدة المعاني“<sup>6</sup> أي على معنى عام، تساوى فيه، لكن يبقى هنا التفاوت في القمص التي تلبس من الألفاظ، فالفضل بينهم إنما يكون في ذلك لا في غيره<sup>7</sup>.

1 الاستسراك، ص: 9.

2 المصدر نفسه، ص: 13.

3 المصدر نفسه، ص: 10.

4 المصدر نفسه والصفحة نفسها.

5 المصدر نفسه، ص: 6.

6 المصدر نفسه، ص: 10.

7 انظر: المصدر نفسه، ص: 9.



هذا يعني أن المفاضلة بين الشعراء ممكنة في الحالتين وليست مستحيلة إلا في حالة وقوع الحافر على الحافر إلا أن موضوعها مختلف من نوع إلى آخر، فموضوع المفاضلة في حالة التوارد اللفظ، وفي حالة السرقة اللفظ والمعنى معاً. قال:

”وأما المعاني المختلفة فإن الخطب في المفاضلة بينها كبير، وهي غامضة دقيقة المسلك لأن النظر يقع فيها من جهة اللفظ والمعنى وذلك بخلاف المعاني المتفقة فإن النظر يقع فيها من جهة اللفظ وحده“<sup>1</sup>.

فيتضح أن اللفظ ليس موضوع سرق بحال، بفضل طابع الفردية الذي يميزه في جميع الظروف مما ينقض مبدأ الملكية في الكلام ويعوضه بمبدأ التنبؤ على ما سنرى.

وقد أشار ابن الأثير في المثل السائر إلى مسألة أخرى في باب التوارد على المعاني إشارة ضمنية ولكنها ذات أهمية، وتتعلق بحجم الوحدات التي تكونها المعاني المتواردة عليها، وبنوع المجالات النقدية التي تنتمي إليها، وذلك فيما يفهم من كلامه أن التوارد نوعان: توارد على معنى من المعاني، وتوارد على مقصد من المقاصد. والذي أراده بالمعنى، المعنى الجزئي الذي يصوغه هذا في بيت من الشعر وفي بيتين، ويصوغه الآخر في مثل ذلك“<sup>2</sup>. أما المقصد فيعني به الموضوع الشعري، وقد بين ذلك حيث قال: ”واعلم أن من البيان في المفاضلة بين أرباب النظم والنثر أن يتوارد اثنان منهما على مقصد من المقاصد“<sup>3</sup> يشتمل على عدة معان كتوارد البحترى والمتنبسي... على وصف الإنسان، كما يعني بالمقصد الغرض الشعري وذلك في بقية حديثه في باب المفاضلة بين البحترى وأبي تمام حيث قال: ”فإذا شئت أن تعلم فضل ما بين هذين الرجلين فانظر إلى قصيدتيهما في مراثي النساء... فإن أبا الطيب ابتدع ما أتى به في معاني قصيدته، والبحترى أتى بما أكثره غثً بارد، والمتوسط منه لا فرق فيه بين رثاء امرأة ورثاء رجل“.

1 الاستدراك، ص: 59، وانظر أيضاً، ص: 15.

2 المثل السائر، ج. 3، ص: 288.

3 المصدر نفسه، والصّحّة نفسها.

ومن الواجب أنه إذا سلك الناظم والثائر مسلماً في غرض من الأغراض ألا يخرج عنه كالذي سلكه هذان الرجلان في الرثاء بامرأة، فإن من حداقة الصنعة أن يذكر ما يليق بالمرأة دون الرجل<sup>1</sup>.

\*\*\*

يتضح من خصائص الموارد التي ذكرها العرب متفرقة وحللناها مجموعة ومبوبة أن الموارد ظاهرة أدبية عامة تشمل الشعر والنثر معاً، وتعني التشارك بين الأدبيين في معنى من المعاني من غير اقتداء بالآخر إذا كانا متعاصرين ومن غير اقتداء المتأخر بالمتقدم إذا عاشا في زمنين مختلفين. والأصل فيها أن تكون في المعاني المشتركة المتبعة لا في المعاني الخاصة المبتدعة، وتتحول هذه الظاهرة الأدبية عند ناقد الأدب إلى مقياس نقدي للحكم بالتساوي بين الأدبيين عند تواردهما على معنى واحد وعدم التفاضل بسببه وإبطال القول بالسرقه فيه، لكنه مقياس لا يؤدي إلى إبطال إمكان التفاوت بينهما إلا في حالة وقوع الحافر على الحافر، وهي حالة شاذة باتفاق. وقد اختص ابن الأثير بتصنيف مظاهر التوارد اثنين: توارد على المعنى الجزئي وتوارد على المقصد في معنى الموضوع الشعري، والمقصد في معنى الغرض النصي العام.

ويحسن بنا -لنناقش آراء العرب في الموارد ونبين وجوه الإفادة منها- أن ننزل هذه الظاهرة المنزلة الخاصة بها، وذلك بالربط بينها وبين الظاهرتين الأساسيتين اللتين تتصلان بها وتدخلان في العملية الأدبية وهما ظاهرة الإعادة من ناحية، وظاهرة السرقة من ناحية أخرى.

وتمثل ظاهرة الإعادة مقوماً عاماً في كل عملية أدبية وليست هي خاصة بالآداب العربية، وقد فطن العرب إلى فعلها منذ نشأة الأدب بينهم، وأقروا بشيوعها في ضروب الكتابة عندهم، وتفننوا في صيغ التعبير عنها في كلامهم المنثور وأشعارهم، من قول عنترة في طالع المعلقة [الكامل]:

هَلْ غَادَرَ الشُّعْرَاءُ مِنْ مُتَعَمِّرٍ<sup>2</sup> \* .....

1 المثل السائر، ج. 3، ص: 288.

2 انظر: جمهرة العرب، ط بيروت، 1978، ص: 93.

وقول الآخر [الخفيف]:

ما أَرَأَانَا نَقُولُ إِلَّا مُعْـَـرَّارًا ۖ أَوْ مُعَادًا مِنْ قَوْلِنَا مَنْكَـَـرُورًا<sup>1</sup>  
إلى قول علي بن أبي طالب: "لولا أن الكلام يُعاد لَنُفِذَ"<sup>2</sup> إلى غير ذلك من الأقوال التي تؤكد ذهاب العرب إلى أن الأدب يتولد من الأدب تولدًا طبيعيًا لا تولدًا ذاتيًا. لكن مذهبهم هذا كان دائمًا وأبدًا مشغوعًا باعتقادهم أن من الكلام متبعا ومبتدعا. وإن هم اختلفوا في تعيين الحد بين النوعين وكيفية الاعتماد على ذلك في نقد الأدب وتقييم النصوص. لكن الصحيح -وهذا الرأي غلب على تفكيرهم- أن باب الابتداع للمعاني مفتوح إلى يوم القيامة<sup>3</sup>.

قال العرب إذن بفكرة الإعادة واعتقدوا أنها ظاهرة تنتظم العملية الأدبية في عمومها. فلم يحصروها في النصوص المتأكدة الصلة أو بين الشعراء الذين سمح بعضهم بعضهم الآخر، لكنهم حصروها في المعنى دون اللفظ. وعندما أرادوا التدقيق والتفصيل، وراموا الموازنة المنهجية بين شاعر وشاعر وبين نص ونص وبين بيت وبيت، انتبهوا إلى أن هناك من المعاني ما يُعاد كما لو أنه يتكرر مع توفر ما يكفي من القرائن للقول بأن ذلك تم بين الطرفين دون اقتداء، فما بدا لهم من قبيل المعاني المشتركة المثبتة سموًا التشارك فيه موارد، وما ظنوه من قبيل المعاني الخاصة سموًا الالتقاء فيه سرقا.

فالواردة والسرق عندهم مظهران من مظاهر الإعادة، لكنهما يمثلان درجتين من الالتقاء فرعيتين دقيقتين ومتفاوتتين في القيمة، يمثل السرق أعلاها. هذا الذي ذهب إليه عبد الكريم النّهشلي في قولته السابقة، وبنى عليه ابن الأثير كذلك نظرية في التمييز بين عمود المعاني وشعبه، أي بين المعاني العامة الواضحة والمعاني الخاصة الغامضة. ولكن إن صح له أن يتخذ مقياساً للمفاضلة النسبية بين الشعراء، فلا نرى كيف يصح له اعتبار أن التوارد يقع على المعاني العامة دون المعاني الخاصة، فهذه معان وتلك معان قد يشترك فيها الشعراء باقتداء ودون اقتداء، كما بين ذلك ابن رشيقي، ولا تلازم العمومية أو الخصوصية قسماً منها

1 البيت منسوب لكعب بن زهير في العقد الفريد لابن عبد ربه، انظر العقد الفريد، تحقيق: أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، القاهرة، 1385 هـ / 1965 م، ج. 5، ص: 338.

2 العمدة، ج. 1، ص: 91.

3 انظر: ابن الأثير، المثل السائر، ج. 3، ص: 219.

دون آخر. لأنّ العامّ منها خاصّ في أصله، والخاصّ يصيح عامّاً إذا استعمله غير واحد من الشعراء. فإذا كان هنالك من فرق بين النوعين من المعاني فهو فرق في الدرجة لا في القيمة المطلقة.

وإنّما ترجع صلاحية مقياس ابن الأثير في المفاضلة بين الشعراء إلى كونه في التطبيق مقياساً يقود الدارس إلى التمييز بين المبتذل من المعاني والطريف، ولا يمكن أن يقود إلى التمييز بين ما شاعت ملكيته وما ثبتت الملكية فيه لشاعر معين دون آخر.

لا شكّ في أنّ مبدأ الاقتداء مبدأً يسهّل عملية التمييز بين المعاني. فإذا ثبت الاقتداء بتصريح من الشاعر أو جاء في نصّه ما يقطع بالاقتداء، كانت موارده الشاعر السابق من قبيل الأخذ والسرق، وإذا لم يثبت ذلك بتصريح ولا نصّ أو أكّد الشاعر موارده السابق في معنى لم يطلع عليه من قبل ولا ألمّ به، تعذّر الحكم في ذلك.

فمسألة السرق لشعب المعاني تستوي في ختام الأمر في مسألة التوارد على أعمدها، وينتفي كلّ معنى للسرق في العملية الأدبية. فالمعاني من جوانب الكلام التي لا يستقيم نظرياً اعتمادها في المفاضلة، ويصعب غالباً في التطبيق إجراؤها. لكنّ الألفاظ بمعنى أساليب التعبير وطرائق الأداء ومظاهر الإخراج مهما كانت معانيها أعمدة أو شعباً، لا يمكن الاقتداء فيها ولا يكون فيها السرق. والعرب يكادون يجمعون على ذلك لأنّها هي التي تجسّم فردية الكلام وخصوصيته، ولذلك تصلح أن تكون مقياساً للدرس. ذلك في تعيين نسبة النصوص إلى أصحابها وكذلك في تحديد قيمتها المختلفة بناء على خصائصها المميّزة. وبهذا، يجوز لنا اعتبار الموارد أسلوباً من أساليب تصافر النصوص كالمناقضة والمعارضة يميّز عنهما بشرط عدم الالتزام بالبحر والقافية والموضوع، لا بشرط عدم الاقتداء، لأنّ الاقتداء أو عدمه في جميع هذه الضروب من الكتابة، وكذلك ملكية المعاني أو تبنيها، والاتباع فيها أو الإبداع والتقليد أو التجديد، مسائل ثانوية أمام مسألة مظاهر الإخراج وصور التعبير وأساليب الأداء وفنّيات البناء، لأنّ التاريخ للمعاني صعب، ومتابعة تسلسلها عسيرة، ومحاولات حصر لبناتها المتزايدة مستحيلة أمام تضخم عدد الأدباء واتساع ساحة الأدب، وخاصة أمام توارّد الخواطر في المعنى الذي آلت إليه العبارة حديثاً، وهو التشارك في المعنى مبتدلاً كان أو طريفاً، لا في معنى تشاركها في المعنى لتتبع فحسب.

ولعلّ أكبر درس يستخلصه ناقد الأدب عامة ودارس الأسلوب على وجه الخصوص من ظواهر الأدب التي فطن لها العرب ودرسوها تحت عناوين المناقضة والمعارضة والمواردة وغيرها من المصطلحات الذائلة على مفاهيم ترجع في أصلها إلى ضروب من الصلات بين النصوص، وجمعناها نحن تحت عنوان تضافر النصوص، هو الدعوة الضمنية إلى دراسة الأدب بالانطلاق من قاعدة مزدوجة أو متعددة النصوص تتم فيها مباشرة الأدب من خلال نصوص الأدب نفسه، يجعل بعضها مقياساً لبعضها الآخر، ويتولد منه. فالمهمة تتعلّق إذن باتخاذ نصوص الأدب موضوع درّس ووسيلة عمل في الوقت نفسه وبتحكيم النصّ في النصّ بشكل يمكن الدارس من مراعاة النسبية الموجودة بين الكتابات الأدبية. إذ لا سبيل إلى تقدير هذه النسبية تقديراً موضوعياً ما لم يركّز البحث على العلاقات، علاقات نصوص الأدب بعضها ببعضها الأخر<sup>1</sup>.

واعتقادنا أنّ درس النصّ الأدبيّ من هذه الزاوية كفيل بتدقيق فكرة الإعادة المتجنّبة المعتمدة، وفكرة الاقتداء المتهبّة المثمرة، وفكرة الملكية الفردية الشائعة. وهو كفيل بحصر مجالات التفرّد ومواطن الإبداع وخصوصيات جمال الكتابة الأدبية، وهي مجالات أشكال التصرف في اللفظ ومظاهر إخراج النصوص وأساليب التعبير عن المعاني والموضوعات والأغراض.

وقد اخترنا لدعم ذلك بالتطبيق موضوع وصف الذئب عند العرب، وقد توارد عليه كثير من الشعراء إلّا أنّنا سنقتصر في التحليل على نصوص أربعة منهم<sup>2</sup>، هم على التوالي: الفرزدق (ت 110 هـ / 728 م أو 112 هـ / 730 م) والبحتري (206-284 هـ / 821-897 م) والشريف الرضي (359-406 هـ / 970-1015 م) وابن خفاجة (450-533 هـ / 1058-1139 م). وقد وصف ابن خفاجة الذئب في نصين نعرين اثنين ونصّ نثريّ ضمن إحدى رسائله الفنية.

1 انظر: كتابنا بحوث في النّص الأدبيّ، تونس، 1987، فصل: «معارضات شوقي بمنهجية الأسلوبية المقارنة»، ص: 124-125.

2 ومنهم أيضاً المرقش الأكبر (ت 75 ق م / 550 م)، انظر: المفضليات، تحقيق: أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، ط 2، مصر، 1952، المفضلية رقم 47، والشنفرى (ت 70 ق م / 525 م) في لامية العرب، ط 1، القسطنطينية، 1300 هـ، الأبيات 26-35، وابن جرير (223-321 هـ / 837-933 م) في القصورة ط 1، القسطنطينية، 1300 هـ، البيت 219 وما بعده وغيرهم.

فأما موارد الشَّريف الرُّضيَّ أبا عبادة البحتريَّ في وصف الذَّنْب فقد أشار إليها ابن الأثير<sup>1</sup>، وأما موارد ابن خفاجة الفرزدق فقد لمح إليها تلميحا في نصه النثري<sup>2</sup>. وأما توارد جملة هؤلاء الشعراء على الموضوع بل اطلاع اللاحقين منهم على نصوص السابقين جميعها أو بعضها إن لم نقل اقتداءهم بها، فأمر لا نشك فيه لتقارب هذه النصوص من مصادر الإلهام، ولا يهمننا ثبوت الاقتداء فيها ولا يزيد منهجنا إحكاماً عدم ثبوته لأن هذه النصوص لوحات تُعيد موضوعاً، ولكن كل لوحة منها تتفرّد بصورة مختلفة في الإخراج ودلالة مخصوصة في المرمى.

• • •

### الفرزدق والذَّنْب وميثاق المصاحبة<sup>3</sup> [الطويل]:

1. وَأَطْلَسَ عَسَالَ وَمَا كَانَ صَاحِبِيَا ۝ دَعَوْتُ بِنَارِي مَوْهِنًا فَأَتَسَانِي<sup>4</sup>
2. فَلَمَّا دَنَا قُلْتُ أَدُنْ دُونَكَ، إِنْ نِي ۝ وَإِيَّاكَ فِي زَادِي لَمْ تُشْتَرِكْ—
3. فَبِتْ أَسْوَى الزَّادِ بَيْنِي وَبَيْنَهُ ۝ عَلَى ضَوْءِ نَارٍ، مَرَّةً وَدَخَانِ
4. فَقُلْتُ لَهُ لَمَّا تَكَثَّرَ ضَاحِكًا ۝ وَقَائِمُ سَيْفِي مِنْ يَدِي بِمَكَانِ
5. تَعَسَّ، فَإِنْ وَاقَفَنِي لَا تُخَوِّنِي ۝ تَكُنْ يَثُلُ مَنْ—يَا ذَنْبُ—يَصْطَحِبَانِ
6. وَأَنْتَ أَمْرُو—يَا ذَنْبُ—وَالْغَدْرُ كُنْتُمَا ۝ أَخْيَيْنِ، كَأَنَّا أَرْضِعَا بِلَبِّ—
7. وَلَوْ غَيْرُنَا نَبِهْتَ تَلْقِيسُ الْقِسْرَى ۝ أَتَاكَ بِسَهْمٍ أَوْ شِبَاةٍ سِنَّ—
8. وَكُلُّ رَفِيقِي كُلُّ رَحَلٍ وَإِنْ هُمَا ۝ تَعَاطَى الْقَتْلَ قَوْمَاهُمَا، أَخْ—وَانِ

يندرج وصف الفرزدق حاله مع الذَّنْب في سياق قصيدة فخر طويلة (47 بيتاً). فكان عنده موضوعاً شعرياً لا غرضاً مستقلاً بذاته، طَرَقَهُ في ثمانية أبيات في مستهل القصيدة قبل أن يطرق غيره من الموضوعات، وهذا يعني أن ليس من هموم الشاعر وصف الذَّنْب وصفاً مجرداً وأن حديثه عن لقائه الذَّنْب مُسَوِّقٌ لِمَا فِيهِ مِنْ معاني الغر بالشفاعة والكرم والشَّهامة. لذلك ضَعَفَ جانبُ وصفِ الذَّنْب وصفاً مادياً في النصِّ وقوي جانبُ وصفه المعنوي فلم يذكر الشاعر من أوصاف الذَّنْب المادية إلا ثلاثة: غبرة اللون الضاربة إلى السَّوَاد، والاضطراب في المشي، وهما

1 انظر كتابيه: المثل السائر، ج. 3، ص ص: 289-290، والاستدراك، ص ص: 70-73.

2 انظر النصُّ بالهامش رقم 1 الوارد بالصفحة 50.

3 الديوان، ط. بيروت، ص: 329.

4 الأطلس: الذَّنْب الأعمط في لونه غيرة إلى السَّوَاد. والعَسَال: المضطرب في مشيه. وموهنا: ليلاً.

صفتان دلت عليهما الكلمتان المتجاورتان على التوالي في مطلع القصيدة «أطلس عسّال» كُتبي بهما عن الذئب حيث لم يذكره. أما الصفة المادية الثالثة فهي في قوله مجازاً «تكشّر ضاحكاً» وقصده الإشارة إلى استعداد الذئب للهجوم.

ولئن كانت هذه الأوصاف مادية فإنها استُخدمت لتقوية صورة الذئب المعنوية من ناحية، ولما لها من صلة بحال الشاعر مع الذئب من ناحية أخرى، ذلك أن غبرة اللون وسواده عنصران يقويان الشعور بالهول كما تُقويه ظروف اللقاء الزمانية والمكانية المذكورة: سواد الليل (موهنا) وقفر المكان (الرحل) بينما دلت صفة تكشّر الأنياب على غاية العداوة وعظم الخطب.

أما الأوصاف المعنوية التي خصّ بها الشاعر الذئب في لقائه به فتعود إلى العداوة (ما كان صاحباً) والخيانة (تخونني) والغدر (أنت... والغدر كنتما أخيين) من جهة. والطمع (دعوت بناري فأتاني) والجوع (تلتبس القرى) من جهة أخرى. لكن جميع هذه الأوصاف لم تُذكر في النصّ على أنها علامات للذئب تُعرف بها ذاته أو معطيات مجردة تُعرف بها صفاته، وإنما على أنها ملامح ظهر بها الذئب في لقائه الشاعر، فهي ملامح من مشهد المغامرة الحي لا مجرد علامات مستقاة من سجلّ الأوصاف المتعارفة المميّزة لصورته.

فالصورة التي عني الفرزدق برسمها في لقائه الذئب مركّزة على العناصر التي تدعو إلى معاملته بما يلزم من حذر وعدم تهوّر حتّى لا يقع فريسة له، وإلى إحاطته بالكرم وعدم الغدر به للإبقاء عليه والتأنس به والتعايش معه في غياب كلّ أنيس في الوحدة ورفيق بمنظ في المسير، ممّا يجعل معنى المصاحبة رغم التعادي الفطري بين الطرفين هو المعنى المركزي في هذه الصورة.

ولمعنى المصاحبة مبررات أسلوبية عملت على إبرازه وعلى إبراز مبادرة الشاعر إلى التصاحب على وجه الخصوص.

أول هذه الأساليب إسناد الأفعال المهمة في المشهد إلى طرفين كلاهما مفرد: هما الشاعر المتكلّم في النصّ والذئب الوافد، مع إبعاد كلّ طرف آخر في القصة (الأفعال المهمة المسندة إلى الشاعر: دعوت - قلت - أسوي، والأفعال المهمة المسندة إلى الذئب: أتى - دنا - تكشّر)، فحصلت مواجهة بمقتضى ذلك بين الشاعر والذئب، وقد حرص الفرزدق على أن تكون المواجهة فردية دون مجال لتدخل طرف ثالث، كما حرص على أن تبقى في مستوى التعايش «السلمي» وعلى قدر من التوازن الكافي في القوى قصد تجنب المصارعة والعنف، ممّا طوّر العلاقة

بين الطرفَين -فيما دَلَّ عليه مخطّط الشّاعر طبعاً- من التّشارك (بيت 2) إلى التّصاحب (بيت 5) فالإِ التّآخي (ب 8).

وثاني هذه الأساليب المحاورَة. وإنْ كانت المحاورَة في نصّ الفرزدق لا تصل إلى مستوى التّحاور المُعرب عن التّشارك الفعليّ بين طرفَين داخلَين في الحوار فإنّها تدلّ أوْلاً على نزعة عند الشّاعر إلى تشخيص الذّنب في التّوجّه إليه بقول مَقولُه أمرٌ يطلب الاستجابة بالوضعِية (قلتُ له : أدنُ / قلتُ : تَعشُ) لا بالقول طبعاً، ولكنّ فيه دليلاً أوْلاً على المعاملة «الإنسانية» الخاصّة إلى جانب ما يُعرب عنه من أدلّة تسوية الزّاد بين الطرفَين وتحقيق المعادلة الصّعبة في الإبقاء على المتعاديّين والموائمة بينهما على عدم الخيانة بإشباع الشّاعر نهم الذّنب بالغذاء حتّى لا يطعم في المغدّي وحرصه على عدم الإيقاع به واصطياده.

ومما يدعم وجهة التّشخيص في النّص أيضاً نداء الذّنب في موطنين (البيتان 5 و6) أفاد فيهما التّقرب والتّحبّب، وقد جاء نداء الذّنب اعتراضياً في التّركيبَين، وذلك من العلامات التي تؤكد تعلق الخطاب بالذّنب عينه لا بغيره ممّن يتّجه إليه مثل هذا الخطاب عادة وهم الكائنات البشريّة.

ويبلغ تشخيص الشّاعر الذّنب حدّ التّسوية الكاملة بالإنسان في مثل قوله: «وأنت امرؤ يا ذنب...» حيث خاطبه بما لا يُخاطب به إلّا الإنسان مطلقاً، ويدعم ذلك ما في الحكمة التي ضربها الشّاعر في ختام المشهد من شمول حيث قال:

وَكُلُّ رَفِيقِي كُلِّ رَحْلٍ وَإِنْ هَمَّ سَا ه تَعَاطَى الْقَنَا قَوْمَاهُمَا، أَخْـــوَانِ  
فإذا استوى في هذا المقام الإنسان والذّنب<sup>1</sup> اتّضح فيه أنّ للكائنات وضعِية وجوديّة واحدة مهما اختلفت أجناسها وأنّ لها مصيراً واحداً مهما اختلفت طاقاتها وإمكاناتها.

أمّا الأسلوب الثّالث المقوّم لعنى المصاحبة بين الطرفَين فهو التّثنية. وكلّ حديث عن اثنين يستوجب استعمال صيغة التّثنية في الكلام، لكنّ التّثنية إن كانت تجمع بين الاثنين في السّياق فإنّها تفرّق بينهما في الهويّة عادة وتُعرب عن

1 فلا نستغرب أن أصبح من مجازات العرب إطلاق لفظ الذّنب على الصّعلوك، فقولهم: «هم من ذؤبان العرب: من صماليكهم وشطّارهم». الرّمخشري، أساس البلاغة، مادة: «ذ.أ.ب.»



الاختلاف بينهما في الخصائص. أما التثنية في نص الفرزدق فجاءت تجمع في السياق بين متقاربين عموماً معاملة المتجانسين والمتماثلين، فهما اثنان كواحد، قضيتهما واحدة وهدفهما واحد.

ويبدو لنا أن بين صيغة التثنية والقافية ومقاطع الأبيات في هذا النص صلة مبررة لا عفوية. ذلك أن علامة المذكر المرفوع وهي الألف والنون تطابق عناصر القافية المتخيرة وهي على التوالي الزدِف (ألف المد) فالرَوِي (النون) فالمرجى والوصل (الكسرة الطويلة)، مطابقة تامة، واعتقادنا أن بناء الشاعر قافية القصيدة على صيغة التثنية وليد تخيُّره بدء القصيدة -وهي في الفخر- بالحديث عن اثنين هما الشاعر والذئب في لقائهما وما جرى بينهما، ولا سيما أن صيغ التثنية في هذا القسم من القصيدة اقترنت بالكلمات المفتاح في هذا الموضوع وهي: مشتركان (بيت 2) يصطحبان (بيت 5)، أخوان (بيت 8).

ولكن القصيدة طالت وقد خرج فيها الشاعر من وصف حاله مع الذئب إلى موضوع تشوُّقه إلى النوار حبيبته قبل أن يخلد للفخر بقبيلته وعمد إلى صيغة التثنية في بناء قوافي أبيات عشرة متفرقة بعد القسم الأول، إلا أن جميع تلك الصيغ جاءت ضعيفة الصلة بالموضوعات المطروقة بسبب زوال مبرر التثنية، فلم تكن لها أهمية صيغ التثنية في القسم الأول<sup>1</sup>.

ومما يدعم هذا المذهب أن قسم الشوق إلى النوار -وقد أحله الشاعر مباشرة بعد قسم وصف حاله مع الذئب- كان يقبل صيغ التثنية أكثر من قسم الفخر، ولا شك في أن التثنية في مقاطعه كانت تجد من المبررات ما يطوعها للمعاني الجزئية ويطوع هذه المعاني لها، ولكن الشاعر تحدّث عن تشوُّقه إلى النوار حديث الاثنين المنقطعين يعامل الواحد منهما معاملة الفرد لا حديث الاثنين المتصلين تجمعهما المصاحبة مثلاً كالتّي بين الشاعر والذئب.

1 والدليل على ذلك أن التثنية في مقاطع الأبيات العشرة المذكورة لم تخرج عن السياقات التالية: سياق التعابير الجاهزة (العصران، وهما الغداة والعشي أو الليل والنهار في البيت 17 والفتلان، وهما الإنسان والجآن في البيت 23)، وسياق المعاني المثناة أصلاً (العينان في البيت 11 والشفتان في البيت 12 واليدان في البيت 22 والأبوان في البيت 37)، وسياق الحديث عن اثنين دون مبرر خاص للتثنية (قصيدتان، في البيت 15، والليل والبحر في البيت 18، والجمعان في البيت 38، وكبيران في البيت 40).

البحرّي والذئب واختيار المنازعة<sup>1</sup> [الطويل]:

1. وَلَيْلُ كَأَنَّ الصُّبْحَ فِي أُخْرِيَاتِهِ ۖ حُشَّاشَةٌ نَصَلَ ضَمَّ إِفْرَنْدَهُ غِمْسِدُ
2. تَسْرُبْلُهُ وَالذَّئْبُ وَسَنَانٌ هَاجِعُ ۖ بَعِينَ ابْنُ لَيْلٍ مَا لَهُ بِالكَرَى عَهْدُ
3. أَثِيرُ الْقَطَا الْكَدْرِيُّ عَنْ جِثْمَاتِهِ ۖ وَتَأَلَّفَنِي فِيهِ الثَّلَالِبُ وَالرُّبْدُ
4. وَأَطْلَسَ مِلءَ الْعَيْنِ يَحْمِلُ زُورَهُ ۖ وَأَضْلَاعَهُ مِنْ جَانِبَيْهِ شَوَى نَهْدُ
5. لَهُ ذَنْبٌ يُمِلُّ الرِّشَاءُ يَجْزُرُهُ ۖ وَمَتْنٌ كَمَتْنِ الْقَوْسِ أَعْوَجُ مُنَادُ
6. طَوَاهُ الطَّوَى حَتَّى اسْتَمَرَ مَرِيرُهُ ۖ فَمَا فِيهِ إِلَّا الْعَظْمُ وَالرُّوحُ وَالْجِلْدُ
7. يُغْضِقُضُّ عَصَلًا فِي أَسْرَتِهَا الرَّدَى ۖ كَقَضْقَضَةِ الْمَقْرُورِ أَرْعَدَهُ الْبَرْدُ
8. سَمَالِي وَيَبِي مِنْ شِدَّةِ الْجُوعِ مَا بِهِ ۖ بَبِيدَاءُ لَمْ تُحَسِّنْ بِهَا عَيْشَهُ رَغْدُ
9. كِلَانَا بِهِ ذَنْبٌ يَحْدُثُ نَفْسُهُ ۖ بِصَاحِبِهِ وَالْجَدُّ يَتَعَسَّهُ الْجَدُّ
10. غَوَى ثُمَّ أَقْنَى وَارْتَجَزَتْ فَهَجَّتُهُ ۖ فَأَقْبَلَ مِثْلَ الْبَرَقِ يَتَّبِعُهُ الرَّعْدُ
11. فَأَوْجَزَتْهُ خَرْقَاءُ تَحْسَبُ رِيَشَهَا ۖ عَلَى كَوَكِبٍ يَنْقُضُ وَاللَّيْلُ مُسْوَدُ
12. فَمَا أَزْدَادُ إِلَّا جُرَاءَ وَصْرَامَةٍ ۖ وَأَيَقُنْتُ أَنَّ الْأَمْرَ مِنْهُ هُوَ الْجِدُّ
13. فَأَتَّبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضَلَّتْ نَصْلَهَا ۖ بِحَيْثُ يَكُونُ اللَّبُّ وَالرُّعْبُ وَالْحَقْدُ
14. فَخَرَّ وَقَدْ أَوْرَدَتْهُ مِنْهَلِ الرَّدَى ۖ عَلَى ظَمَأٍ لَوْ أَنَّهُ عَذَبَ السُّورْدُ
15. وَقُمْتُ فَجَمَعْتُ الْحَصَى وَاشْتَوَيْتُهُ ۖ عَلَيْهِ، وَلِلرَّمْضَاءِ مِنْ تَحِيهِ وَقَدْ
16. وَنِلْتُ خَسِيسًا مِنْهُ ثُمَّ تَرَكْتُهُ ۖ وَأَقْلَعْتُ عَنْهُ وَهُوَ مُنْعَفَرٌ فَسَرْدُ

1 الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرفي، ط. القاهرة، (د. ت.)، ج. 2، ص: 740، ق: 289،  
الآبيات: 19-34.

2 إفْرَنْد السَّيْف: جوهرة ووشيه، ويقصد بحشاشة نصل: بقيته.

3 ابن ليل: اللص.

4 القطا: طائر في حجم الحمام. الكدري: المائل إلى السواد والغبرة. جثمائه، مراقده. الرُّبْد: ج  
أزبد، وهو الأسد، وحيّة خبيثة، والأسود المنقط بحمرة.

5 الشوى: اليدان والرّجلان والأطراف، أي ما كان غير مقلّ من الأعضاء. نهْدُ نائى: بارز، مرتفع.  
الرِّشَاء: الحبل، النّاذ: الموعج.

7 الطوى: الجوع. المرير: ما اشتدّ فتلّه من الحبال. ويقال: استمرّ مريره أي قوي بعد ضعف.

8 يقضقض عسلا: أي يصوّت بأسنان صلية معوجة. الأسرة: الخطوط.

9 الجد يتعسه الجد: حكمة بمعنى هذو الحظ الأوفر ينتصره.

10 ارتجز: رفع صوته.

11 أوجره: طمّنه. الخرقاء: أراد بها السهام، تشبيهاً لها بالريح التي يقال لها الخرقاء وهي التي  
لا تدوم على جهتها في هبوبها.

12 الخسيس: القليل القدر. المعفر: المعرّج في التراب.

وصفَ البحترى الذئب في قصيدة فخر تبلغ واحداً وأربعين بيتاً، بدأها بالوقوف على الأطلال والنسيب، ثم تطرّق إلى وصف الذئب وحاله معه في ستة عشر بيتاً. كان هذا الوصف مندرجاً في إطار فخر الشاعر بجملة من الخصال أهمها افتراسه الذئب. وقد صوّر من خلال هذه المغامرة مشهداً حياً يقوم عليه نضال الإنسان من أجل البقاء طبق قانون الغاب القاضي بالآل يتغلب فيه إلاّ القويّ.

فقد قدّم لنا البحترى مشهد صيد خاصّ أساسه المطاردة المشتركة بين صيادين كلاهما طالب ومطلوب في ميدان ليس به غيرهما، وينتهي المشهد بافتراس أحدهما الآخر.

وقام المشهد في النّصّ على أربع مراحل: مرحلة اللقاء بين الصيادين (الأبيات 1-3)، ومرحلة وصف الذئب وهو يتحين الفرص (الأبيات 4-7)، ومرحلة وصف المطاردة المشتركة بين الشاعر الصياد والذئب ووقوع الذئب في قبضة الشاعر (الأبيات 8-14)، ومرحلة اشتواء الفريسة (البيتان 15-16).

ليس في النّصّ وصفٌ مجرد للذئب ذاته، لكنّ النّصّ لم يتضمّن وصف حال الشاعر الصياد في لقاءه الذئب فحسب، وإثما في النّصّ وصفٌ للذئب مرتبطٌ بظروف اللقاء وظروف الاستعداد للهجوم وظروف مواجهة الفريسة فهو وصفٌ يمزج بين ما عرف به الذئب في ذاته وما يظهر من صفاته عند لقاء الفريسة، ويوظف الصفات الذاتيّة لتقوية صورة العلامات الظرفيّة.

ولعلّ أبرز ما يميّز هذا المشهد نزعة النّديّة فيما ظهر من معاملة الشاعر الذئب، فهو يعامله معاملة النّدّ للنّدّ فلا يرى أنّ أحدهما مسخّر للآخر إذ كلاهما طالب ومطلوب وهما يشتركان في الظروف اشتراكهما في القضية والهدف، وقد أقدم الشاعر على مواجهة الذئب واضعاً في حسابه احتمال الانتصار واحتمال الخيبة، ويبدو أنّه لم يتخذ في المعركة سوى شعار «النّصر للأقوى».

لكنّ التساوي بين الطرفين ومعنى النّديّة الجامع بينهما يُغيّيان في منطق الشاعر حسب النّصّ ضرورة تنازعهما لأنهما يتشابهان في «الفاعليّة» و«المفعوليّة» معاً، فلا بدّ من أن يندثر أحدهما ويبقى الآخر. ولم يفكر البحترى في عنصر ثالث يكون فريسة مشتركة بين الشاعر والذئب يغيّب طمع أحدهما في الآخر لتحلّ محله ظروف التصاحب والتعايش «السلمي» كما ظهر ذلك مع الغرزق.

وفي النَّصِّ أساليب بلورت معنى التماوي في استعداد كلٍّ من الطرفين للهجوم على الآخر، وأخرى جَلَّتْ فكرة التَّدْيَةِ في المواجهة بينهما والتصادم.

خدم الشاعر فكرة التماوي في الاستعداد بعناصر مؤدية في الكلام وظيفية الحال، أهمها قوله في البيت الثاني:

تَسْرِبْلَتُهُ وَالذُّبُّ وَسَنَانُ هَاجِعٌ .....

وقوله في البيت الثامن:

سَمَا لِي وَيِي مِنْ شِدَّةِ الْجُوعِ مَا يَهِي .....

حيث بين تشارك الطرفين في ظروف اللقاء الزمانية والمكانية إذ كان ذلك ليلاً بقر، وقد عمد الشاعر في ذلك الطرف إلى السرى وما خلد فيه الذُّبُّ للنوم العميق. فالتقيا على اليقظة يدفع الجوع والحاجة أحدهما إلى الآخر، كما وظف البحترى لذلك أيضاً أفعلاً يفيد السياق أن إسنادها مشترك بين الطرفين المتنازعين، فإن كان فعل «تسريل» مسنداً إلى المتكلم بحكم التركيب النحوي في قوله: «وليل... تَسْرِبْلَتُهُ» فإسناده إلى الذُّبُّ أيضاً مما يجيزه السياق، لأن الذُّبُّ موصوف باليقظة في ذلك الطرف، هو متسريل الليل طبعاً، وكذلك إسناده فعل «ألف» إلى المتكلم، فمرجع الإسناد فيه إلى الطرفين المتواجهين. فمعنى قوله: «تألفني فيه الثعالبُ والرُّبْدُ» تألفني وألفها أيضاً، ويدعم ذلك تشبه الشاعر بالذُّبِّ وتعميمه لفظ «الصاحب» على الطرفين مجازاً في قوله: «كَلَانَا بِهِ ذُبُّ يَحْدُثُ نَفْسَهُ بِصَاحِبِهِ»، ومرجعه إلى معنى أتى أحدث نفسي به ويحدث نفسه بي.

لكن المصاحبة بين الصيادين لا تكتسي في هذا المقام معنى المصاحبة على الحقيقة في نص الفرزدق، وإنما تبقى مصاحبة مجازية لأن كلا من الطرفين المتقابلين يسعى إلى الفتك بالآخر والقاعدة في الصدام الذي سيحصل بينهما ملخصة في الحكمة المضروبة «وَالْجَدُّ يُتَعَسُّ الْجَدُّ» بمعنى «نو الحظ الأوفر ينتصر» مهما كان جنسه إنساناً أو حيواناً.

ومما يضاف إلى ذلك بناء فعل «أحسن» للمجهول وإسناده إلى نائب الفاعل «عيشة» في قوله: «لَمْ تُحَسِّنْ بِهَا عَيْشَةً رَغْدٌ»، في معنى لم يحسن أمثالي ولا أحسن أمثاله في تلك الليداء بعيشة رغد.

وتقوى فكرة الندبة في موقف المواجهة بين الطرفين وقد صورها الشاعر بمجموعة من الأفعال الماضية. قدم لنا بها مشاهد الفعل ورد الفعل في غاية من الحيوية. جعلت الأحداث التي جرت في مقابلته الذئب كما لو كانت بصدد الموقع. يبين ذلك توزيع الأفعال في الواديين التاليين :

- |   |  |
|---|--|
| الأفعال المسندة إلى الذئب                           | الأفعال المسندة إلى الشاعر                           |
| 1. عَوَى ثُمَّ أَقْعَى                              | 2. وَارْتَجَزَتْ فَهَجَّتْهُ                         |
| 3. فَأَقْبَلَ مِثْلَ الْبَرْقِ يَتْبَعُهُ الرَّعْدُ | 4. فَأَوْجَرَتْهُ خَرْقَاءَ                          |
| 5. فَمَا أَزْدَادُ إِلَّا جُرْأَةً وَصَرَامَةً      | 6. وَأَيَقَنْتُ أَنَّ الْأَمْرَ مِنْهُ هُوَ الْجِدُّ |
| 8. فَخَرَّ  | 7. فَاتَّبَعْتُهَا أُخْرَى فَأَضَلَّتْ نَصْلَهَا     |

كما يبينه الترتيب الذي خضعت له الأحداث في وقوعها وقيامه على المواجهة بين الأفعال المجسمة لها. بحسب تطورها وتسلسل حلقات أسبابها ونتائجها تسلسلا تدل فيه معانيها على التصعيد الذي ميز موقف كل من الطرفين في المواجهة.

ومما يؤكد معنى الندبة في هذا المشهد سرعة وقوع الأحداث، ولم تظهر علامات الاختلال في توازن القوى وغلبة أحد الطرفين على الآخر إلا عندما تواصل نسق الأحداث سريعاً في جانب، وحدثت بعض التراخي في الجانب الثاني. أما سرعة وقوع الأحداث فقد صورها الشاعر بالربط بين أفعالها بالفاء، ولم يظهر التراخي إلا في مستوى تفريط الذئب في المبادرة بالهجوم «عَوَى ثُمَّ أَقْعَى»، أما الربط بالواو في قوله: «وَارْتَجَزَتْ» و«أَيَقَنْتُ» فيصور تواقف هذين الحدثين بشكل يدل على أن الشاعر هو الذي كان ماسكاً بزمام المبادرة من ناحية، وعلى سرعة تدبيره للوجه المناسب في رد الفعل وتقديم الرد دون تراخ بين التدبير والفعل من ناحية أخرى، فكان حليفه الفوز بمقتضى ذلك.

الشريف الرضي ونزوم المعادة<sup>1</sup> [الطويل]:

1. وَعَارِي الشَّوَى وَالْمُنْكِبِينَ مِنَ الطَّوَى • أَتَيْحَ لَهُ بِاللَّيْلِ عَادِي الْأَشَاجِعِ<sup>2</sup>
2. أُغْيِيرُ مَقْطُوعَ مِنَ اللَّيْلِ تَوْبَهُ • أُنَيْسُ بِأَطْرَافِ الْيَلَاءِ الْبَلَاءِ قِمِ<sup>3</sup>

1 الديوان.  
2 العادي ج عداة: المتدري والمعادي ويُطلق أيضاً على الأسد لأنه يفترس الناس. الأشجع اسم تفصيل من شجع: الشجاع، ويطلق على الأسد وعلى المتقدم من الجمال أيضاً.  
3 أغْيِيرُ تصغير أغير ج غير: ما لونه الغبرة، الذئب للونه.

3. قَلِيلٌ نَعَّاسٌ الْعَيْنِ إِلَّا غَيَابَةً
  4. إِذَا جَنَّ لَيْلٌ طَارَدَ النَّوْمُ طَرْفُهُ
  5. يَرَاوِجُ بَيْنَ النَّاطِرَيْنِ إِذَا انْتَفَت
  6. لَهُ خُطْفَةٌ حَذَاءُ مِنْ كُلِّ ثَلَاثَةٍ
  7. أَلَمْ وَقَدْ كَانِ الظَّلَامُ تَقْضِيَا
  8. طَوَى نَفْسَهُ وَأَنْسَابَ فِي شَمْلَةِ الدُّجَى
  9. إِذَا فَاتَ شَيْءٌ سَمِعَهُ ذَلِكَ أَنْفُسُهُ
  10. تَطَالَعٌ حَتَّى حَكَّ بِالْأَرْضِ زُورَهُ
  11. إِذَا غَلَبَتْ إِحْدَى الْفَرَائِسِ خُطْفُهُ
  12. جَرِيٌّ يَسُومُ النَّفْسَ كُلَّ عَظِيمَةٍ
  13. إِذَا حَافَظَ الرَّاعِي عَلَى الضَّأْنِ غَرَّهُ
  14. يُخَادِعُهُ مُسْتَهْزِئًا يَلْحَظُهُ
  15. وَلَمَّا عَوَى وَالرَّمْلُ بَيْنِي وَبَيْنَهُ
  16. تَأَوَّبَ وَالظُّلُمَاءُ تَضْرِبُ وَجْهَهُ
  17. لَهُ الْوَيْلُ مِنْ مُسْتَطِيعٍ عَادَ طُعْمُهُ
- تَمُرُّ بِعَيْنِي جَائِمِ الْقَلْبِ جَائِمِع  
وَنَصُّ هَدَى الْحَاطِظِ بِالطَّامِعِ  
عَلَى النَّوْمِ أَطْبَاقُ الْعُيُونِ الْهَوَاجِمِ  
كَنْشَطَةٍ أَقْنَى يَنْفُضُ الطَّلَّ وَأَقِمِع  
يُشْرِدُ قَرَّاطُ النَّجُومِ الطَّوَالِمِ  
وَكُلُّ أَمْرٍ يُنْقَادُ طَوْعَ الْمَطَاوِمِ  
وَأِنْ فَاتَ عَيْنِي رَأَى بِالسَّوَامِعِ  
وَرَجَّ وَقَدْ رَوَّعْتُهُ غَيْرَ ظَالِمِ  
تَذَارَكَهَا مُسْتَنْجِدًا بِالْأَكْوَاعِ  
وَيَمْضِي إِذَا لَمْ يَمُضْ مَنْ لَمْ يَذَافِعِ  
حَفِي السُّرَى لَا يَتَقَى بِالطَّلَايِمِ  
خِذَاعُ ابْنِ ظُلْمَاءٍ كَثِيرِ الْوَقَائِمِ  
تَبَقَّنَ صَحْبِي أَنَّهُ غَيْرُ رَاجِعِ  
إِلَيْنَا بِأَذْيَالِ الرِّيحِ الزَّغَاوِعِ  
لِقَوْمٍ عَجَالٍ بِالْقَسِيِّ النَّسْوَارِعِ

\*\*\*

جاء وصف الذئب عند الشريف الرضي غرضاً قائم الذات مخصوصاً بقصيدة كاملة تبلغ سبعة عشر بيتاً، كان ذلك بمناسبة لقاء بينه وبين الشاعر، عنوانه ذئب من الذئاب في قبضة ذئب في ثياب. وقد قدّم لنا الشاعر، هذه المغامرة في أربع مراحل: مرحلة لقاء الجائع «العاري» بالذئب المفترس «العادي» (البيت الأول)، فمرحلة وصف الذئب وهو يتحين الفرص مركزاً على سواد لونه ودوام يقظته وقدمه ليلاً وحلوله قفراً (الآيات 2-6)، فمرحلة وصف الذئب وهو يطارِد الفرائس بالتركيز على قدومه مدفوعاً بطعمه واستعماله الحواس للتعرف إلى الفريسة وتظاهره بالظلع والمراوغة، مع بيان كيفية تحقيقه من اقتراب الفريسة

1 نص: استخراج.

2 الخطفة: الاختلاس. حذاء: سريعة. الثلة: جماعة الغنم الكبيرة. الأقبى: البازي.

3 القراط: السوابق. ويقال: طلع القارطان وهما كوكبان أمام بنات نعش.

4 ابن ظلماء: اللص.

5 النوازع: نازعة وهي القوس يُرمى بها.

بالشَّم وإدراكه إيَّاهَا بالجري وغروره الرَّاعي بالثَّسْتَر والمخادعة (الأبيات 7-14)، فمرحلة انتصار العاري على العادي (الأبيات 15-17).

وكاد وصف الشَّاعر الذَّنْب يكون وصفاً «موضوعياً» إن صحَّ التعبير أي لتقديم صورة حيَّة عن هذا الوحش تُعرِّف بها ذاته الخبيثة وصفاته المَهولة. ولم يكن ذلك موظفاً بشكل خاصٍّ للفخر بالشَّجاعة في مصارعته ولتجسيم معنى البطولة في مصارعه. ففي هذا المشهد تضعف فكرة النَّدية ويغيب معنى المصاحبة ليحلَّ محله معنى المعادة لأنَّ كلَّ ما ذكر للذَّنْب من صفات يُبرز الهول الذي يُحدثه والعداوة التي يُضربها رغم معنى التَّائس الذي عبَّر عنه الشَّاعر في البيت الثاني حيث وصف الذَّنْب بأنَّه :

أُنَيْسُ بِأَطْرَافِ الْبِلَادِ الْبَلَّاقِ

إذ ليس معنى الأنيس في هذا السِّياق الرِّفيق المرغوب فيه بل معنى العدو الذي حلَّ محلَّ الأنيس المفقود.

فأساس وصف الذَّنْب في نصِّ الرُّضي تحليلُ فكرة العداوة الأصليَّة المتبادلة بين الإنسان والذَّنْب ولا سيَّما أنَّ المقابلة بين الطَّرْفين في النِّصِّ تنتهي بانتصار الإنسان على الذَّنْب والفلك به. فالذَّنْب «مُسْتَطْعِمٌ عَادَ طُعْمَةً»، وهذا الصَّنيع يكفي وحده لتقدير حدِّ العداوة التي بنفس الإنسان نحو الذَّنْب.

أما العداوة التي يُضربها الذَّنْب للإنسان فالنِّصُّ كله مسخَّر لتحليلها وتأكيد خطرها، وقد بيَّنا أنَّ النِّصَّ إنَّما هو في وصف الذَّنْب أساساً لا في وصف لقائه الإنسان.

وقد توصَّل الشَّاعر إلى إبراز العداوة بما عمد إليه من تهويل لصورة الذَّنْب في حالتي تحيُّن الفُرْص ومطاردة الفرائس، ولعلَّ صيغ الجمع التي استخدمها كان لها أكبر دور في ذلك. فقد بنى مقاطع اثني عشر بيتاً من سبعة عشر على صيغة الجمع.

كَنَّى الشَّاعر عن الذَّنْب بدعادي الأشجاع، وهذان وصفان يُستعملان للأسد عادة، فالعادي والأشجع من أسماء الأسد عند العرب لأنَّه يفترس النَّاس، ولكنَّ الشَّاعر اعتبر الذَّنْب أوَّلَى من الأسد بتمثيل العداوة بل هو أعدى من سائر الحيوانات المفترسة على الإطلاق بما تدلُّ عليه صيغة الجمع في الأشجاع من تعميم. ثمَّ أشار الشَّاعر إلى ظهور الذَّنْب في كلِّ مكان قفر فهو :





الكلام تُذكر وتُعاد، وما تكاد تظهر وتختفي حتى ترجع من جديد فتحدث إيقاعاً في بناء النص من ناحية، وتجعل المشهد متلاحم اللينات بشكل يجعل من معاني الوصف شريطاً متسلسل الحلقات متحرك الأحداث لا صوراً مفككة أو لوحات جامدة من ناحية أخرى. وقد كانت هذه التراكيب دعامة قسَمي وصف الذئب وهو يتحين الفرص ووصفه يُطارد الفرائس معاً.

قال في الأول:

4. إِذَا جَزَّ لَيْلٌ طَارَدَ النَّوْمَ طَرْفُهُ .....  
5. يَرَاوِجُ بَيْنَ النَّاطِرَيْنِ إِذَا التَّقَسَّتْ ..... عَلَى النَّوْمِ أَطْبَاقُ الْعُيُونِ الْهَوَاجِيعِ

وقال في الثاني:

9. إِذَا فَاتَ شَيْءٌ سَفَعَهُ ذُلُّ أَنْفُسِهِ .....  
11. إِذَا غَلَبَتْ إِحْدَى الْفَرَائِسِ خَطْفُهُ ..... تَدَارَكُهَا.....  
13. إِذَا حَافِظُ الرَّاعِي عَلَى الضَّانِ غَرَّهُ .....  
.....

لكن أهم خاصية أسلوبية في ذلك تمثلها النزعة إلى الربط بين أحداث معينة هي جملة أحداث الشرط والظرف من ناحية، وأحداث تترتب عليها ولا بد من أن تحصل عند حصولها وهذه هي أحداث الجواب. ووراء مسألة ترتيب الأحداث في وقوعها مسألة أعمق منها وأدل على انسجام السلوك وإحكام النظام في صورة الذئب عند الاستعداد والهجوم، لا تجعل الهدنة ممكنة ولا الغفلة جائزة.

ابن خفاجة والذئب وسلوك المحاضرة<sup>1</sup>:

النص الأول [الكامل]:

1. وَمَعَارَةَ لَا نَجْمَ فِي ظِلْمَائِهَا ..... يَسْرِي وَلَا فَلَكَ بِهِمَا دَوَارُ  
2. تَتَلَهَّبُ الشَّعْرَى بِهَا وَكَأَنَّهَا ..... فِي كَفِّ زَنْجِي الدُّجَى دِينَارُ  
3. تَرْوِي بِي الْغَيْطَانُ فِيهَا وَالرُّبَى ..... دَوْلًا كَمَا يَتَمَوَّجُ النَّيَّارُ  
4. وَالْقَطْبُ مُلْتَزِمٌ لِمَرْكَزِهِ بِهَا ..... فَكَأَنَّهُ فِي سَاحَةِ وَسْمَارُ  
5. قَدْ لَغْنِي فِيهَا الظَّلَامُ وَطَافَ بِي ..... ذُنْبُ يُلِمُّ مَسِجَ الدُّجَى زَوَارُ  
6. طَرَأَتْ سَاحَاتِ الدِّيَارِ مَغَارُ ..... حَقَّالُ أَبْنَاءِ السُّرَى غَمَارُ

7. يَمْرِي وَقَدْ نَضَحَ الدُّدَى وَجْهَ الصَّبَا ۝ فِي فَرْوَةٍ قَدْ مَسَّهَا اقْشَعُورَارُ  
8. فَمَشُوتُ فِي ظِلْمَاءٍ لَمْ تَقْدَحْ بِهَا ۝ إِلَّا لِمَقْلَبَتِهِ وَيَأْسِي نُسَارُ  
9. وَرَفَلْتُ فِي خَلْعٍ عَلَيَّ مِنَ الدُّجَى ۝ عَقِدْتُ لَهَا مِنْ أَنْجُاسٍ أَرْزَارُ  
10. وَاللَّيْلُ يَقْصُرُ خَطْوُهُ وَلَرَبْمَسَا ۝ طَالَتْ لِيَالِي الرُّكْبِ وَهِيَ قَصَارُ  
11. قَدْ شَابَ مِنْ طَوَى الْمَجْرَةِ مَقْرِقُ ۝ فِيهَا وَمِنْ خَطِّ الْهَلَالِ عِثَارُ

النَّصُّ الثَّانِي<sup>1</sup> [الطويل]:

1. سَرَى تَرْتَمِي رَكْضًا بِهِ كُلُّ مَوْجَةٍ ۝ تَرَامِي بِهَا بَحْرٌ مِنَ اللَّيْلِ أَخْضَرُ  
2. وَلَا صَاحِبَ إِلَّا طَرِيرٌ مُهَيَّئِدُ ۝ وَمُعْتَدِلٌ لَدُنْ الْمَهْرَةِ أَسَمُ  
3. وَأُطْلُسُ زَوَارًا مَعَ اللَّيْلِ أَغْبَشُ ۝ سَرَى خَلْفَ أَسْتَارِ الدُّجَى يَنْتَكُرُ  
4. ثَنَاءً مِنْ مَسِّ الطَّوَى فَهُوَ يَشْتَكِي ۝ فَيَمُوي وَقَدْ لَفَتْهُ نُكْبَاءُ صَرْصَرُ  
5. وَدُونَ أَمَانِيهِ شَرَارَةٌ لَهُمْ ۝ يُقَلِّبُ فِيهَا مِثْلَهَا جِينُ يَنْظُرُ  
6. فَيَنْ جُوعَةً تُغْرِيه بِي فَهُوَ يَدْبِي ۝ وَمِنْ رُوعَةٍ تَنْبِيهِ عَنِّي فَيَقْصُرُ

جمع ابن خفاجة في نصِّهِ الشَّعْرِيَّينَ بين وصف الليل والمغازة ووصف الذُّنْب. وركز الوصف على تصوير ما تحلى به من شجاعة في ملاقات الذُّنْب وما بادر به من مغامرة في اجتياز المغازة المقفرة في الليل البهيم، وكان ذلك في لوحتين مستقلتين اقترن فيهما غرض الوصف بغرض الفخر فتأكد أن وصف الذُّنْب عند العرب أكثر ما يأتي في علاقة الوحش بالإنسان، لكن هذه العلاقة اختلفت وجوه تحديدها من شاعر إلى آخر كما بيَّنا، ورأينا أنها في شعر ابن خفاجة محدودة بمعنى المحاذرة.

ويتجسَّم هذا المعنى في عدم التهور الذي يدفع الذُّنْب إليه طبعه وفي توخِّي عدم الإغراء والاستغراز في مقابلة الذُّنْب، مع إحاطة النفس بوسائل الدفاع المؤمَّنة من خطره ذلك أن ابن خفاجة في ملاقاته الذُّنْب لم يكن به جوع ولا رغبة في افتراس الذُّنْب، ولا كان ممن يرى في مصاحبة الذُّنْب شهامة خاصة ولا معنى فخر، كما لم تظهر بنفسه نزعة إلى القضاء على الذُّنْب قضاء لا يكون له معنى في غياب الرغبة في الافتراس أو الأمل في القضاء على جنس السباع أصلاً. بذلك نفسر بقاء علاقة ابن خفاجة بالذُّنْب في نصِّهِ في مستوى المحاذرة لا تتعداه.

تظهر ملازمة الشاعر الحذر فيما يتحلّى به من بأس مقابل سلاح الذئب الطبيعيّ كالذي عبر عنه في قوله :

فَعَشُونُ فِي ظَلَمَاءَ لَمْ تُقْدَحْ بِهَـا ۝ إِلَّا لِمَقْلَبِهِ وَبَاسِي ۝ نَسَارُ  
كما تظهر فيما يصحبه من سلاح أيضاً قال :  
وَدُونَ أَمَانِيهِ شَرَارَةٌ لَهُـذُم ۝ يُقَلَّبُ فِيهَا مِثْلُهَا حِينَ يَنْظُرُ

وقد عبر الشاعر عن بقاء الذئب في مستوى الحذر بتحديده الظرف بعد كل فعل مسند إلى الذئب، فالذئب يطوف بالليل ويُلم مع الدجى، قال :

قَدْ لَفَنِي فِيهَا الظَّلَامُ وَطَافَ بِي ۝ ذُبُّبٌ يُلِمُّ مَعَ الدُّجَى زَوَارُ  
وهو عند السرى يتنكر كما يتضح في قوله :

وَأُطْلِسُ زَوَارُ مَعَ اللَّيْلِ أَغْبَشُ ۝ سَرَى خَلْفَ أَسْفَارِ الدُّجَى يَتَنَكَّرُ  
وهو يلزم الحذر رغم حضوره الدائم وتردده المتواصل على الأمكنة المفردة في الليل، وتواصل ذلك في طبعه وتعمده إياه بدافع الحاجة، وقد دلّ على ذلك أسلوبُ المبالغة المعتمد في صفات الذئب المطردة في البيتين التاليين :

قَدْ لَفَنِي فِيهَا الظَّلَامُ وَطَافَ بِي ۝ ذُبُّبٌ يُلِمُّ مَعَ الدُّجَى زَوَارُ  
طَرَأُ سَاحَاتِ الدِّيَارِ مَغْسَاوِرُ ۝ خُتَالُ أَبْنَاءِ السَّرَى غَسَاوِرُ

فلئن كان الذئب زواراً، وطرافاً... وختالاً... وغداراً، فإنما كان ذلك «مع الدجى» وواقعاً على «أبناء السرى»، وفي صفتي الختل والغدر دليل آخر على ملازمة الحذر، فإذا كان الذئب لا يتأخر فهو لا يتهور. وجامع معنى المحاذرة يظهر في ختام نصّه الثاني حيث قال :

وَدُونَ أَمَانِيهِ شَرَارَةٌ لَهُـذُم ۝ .....  
فَإِنْ جَوْعَةٍ تُغْرِيه بِي فَهَوَ يَذْنِي ۝ وَمِنْ رَوْعَةٍ تَنْثِيهِ عَنِّي فَيَقْصُرُ  
فقد صور الشاعر في البيت الأخير الطرفين المتقابلين في مستوى من توازن القوى غاب فيه الاطمئنان كما غاب التهور، وقوى الصورة بإخضاع شطري البيت لموازنة ولدت تفاعلاً بين وقائع الغامرة وإيقاع الأصوات كما نبينه في الرسم التالي :

فَإِنْ جَوْعَةٍ تُغْرِيه بِي فَهَوَ يَذْنِي  
وَمِنْ رَوْعَةٍ تَنْثِيهِ عَنِّي فَيَقْصُرُ

فصورة المصاحبة والتعايش السلمي التي عبّر عنها الفرزدق نجد أثرها في فصل ابن خفاجة الثّري<sup>1</sup> ولا نجد لها أثراً في شعره. فإذا علمنا أن الشاعر في نصّه الشعريّين عبّر عن مغامرة شخصيّة قابلَ فيها المتكلم نفسه الذّئب، وفي نصّه الثّريّ تحدّث عن ظرف عامّ حضر فيه الذّئب وكان أكثر مناسبة لحضور الصّعاليك مثل الفرزدق، علمنا أن المصاحبة في علاقة الإنسان بالذّئب معنى خاصّ بالصّعاليك وليس من المعاني التي «يتوارد عليها» غيرهم، وفي قول ابن خفاجة في فصله الثّريّ يصف الأرض القفر: «فهي خلاء، قواء، لا ضالة بها تُنشد ولا صعلوك يُنشد»:

تَعَالِ فَإِنْ عَاهَدْتَنِي لَا تَخُونُنِي • نَكُنْ يَثْلُ مَنْ سَيَا ذِئْبٍ - يَصْطَحِبَانِ  
تأكيد منه لقيام علاقة الصّعلوك بالذّئب على معنى المصاحبة، وفي سكوته عن هذا المعنى في شعره دليل على أنّه لا يتبناه.

وإذا كان معنى المصاحبة قد غاب في شعر ابن خفاجة كما غاب من شعر البحرّيّ والرّضيّ، فقد غاب معه أيضاً معنى الافتراس، وافتراس الذّئب معنى كان نتيجة حتميّة لمعنى المنازعة في نصّ البحرّيّ ولمعنى المعادة في نصّ الرّضيّ، عوضاً بهما معنى المصاحبة وخرجا هكذا من جوّ الصّعلكة الذي صوّره الفرزدق في شعره إلى جوّ البداوة الطّبيعيّة.

فابن خفاجة جرّد الصّورة من معنى الشّهامة المتمثّلة في مصاحبة الذّئب ومعاملته معاملة الإنسان، كما جرّدها من معنى التّوحّش المتمثّل في افتراس الذّئب

1 وهو قوله: "... وأطرق الذّئب ينسب سامعته، وينفض الرّوعُ جانحتيه، يخشى، حتّى من الليل يمشى، ويتوجّس، حتّى من الصّبح يتنفّس، فما يحيط من جفن على مُقلة، فيطغى بها من شملة. حتّى يُدْكي نظرة، يشبّ بها جمره، فرقا بأرض لا تُعبر، فترتفع بها من نعمها الحدادة، ولا تمر، فترفع فيها بنمها البداة، فهي خلاء، قواء، لا ضالة بها تُنشد. ولا صعلوك فيها يُنشد:

تَعَالِ، فَإِنْ عَاهَدْتَنِي لَا تَخُونُنِي • نَكُنْ يَثْلُ مَنْ سَيَا ذِئْبٍ - يَصْطَحِبَانِ  
حتّى إذا طوى كشحه الطوى، وتلوى يتضوّر باللوى، ونَضَحَ فروته اللّدى، وخصير بمهبّ الصّبا، تَلَفَعَ في شملة الدّجى، وفرع أسنمة الرّبيّ، يسأل أنفاس الشّمال والجناثب، عن مناخ الرّكب وردايا الرّكاب، فأقمت لا يكتحل بهجوع، وعوى يستطعم من جوع، بحيث تطامنّت الوهاد تهيباً وأشرفت النّجاذ ترقباً، وهفت الغيضة والأجمة خورا. وتلبّبت القنادة والسّلمة حذراً...،

من رسالة كتبها إلى أحد الوزراء، الدّيون، ص ص: 27-32. والبيت للفرزدق في ديوانه -كما مرّ- كالآتي:

تَعَسُّ، فَإِنْ عَاهَدْتَنِي...

فأخرجها بذلك من البداوتين بداوة الصعاليك المثالية وبداوة الأعراب الطبيعية وأدخلها إلى جو حضاري. ولا سيما أنه لم يوارد الشعراء السابقين كذلك في وصف الإنسان بالجوع ولا بحاجته إلى فريسة.

٥٠٠

يؤدي بنا تحليل المجموعة المختارة من النصوص التي توارد فيها العرب على وصف الذئب إلى التمييز بين ثلاثة مجالات: مجال التوارد على الكليات المعنوية. ومجال التوارد على السنة الشعرية، ومجال الظهور بالموقف المعين والصورة الفنية الخاصة.

ويدخل في مجال توارد الشعراء على الكليات المعنوية جميع الظواهر القارة في الأعيان والتي لا تتغير بعوامل المكان والزمان كوصف الذئب بالغبرة الضاربة إلى السواد وتخصيصه بالجوع ونعته بالغدر والظهور بالليل والحلول بالقفر، فمثل هذه المعاني يُنتظر أن يشترك فيها من يرومون وصف الذئب من الشعراء والأدباء مهما كانت اللغة التي يكتبون بها ولا يُستغرب اشتراك كثير منهم في ألفاظ هذه الأوصاف والتعابير المستعملة إذا كانوا يكتبون بلغة واحدة. فهذه ظواهر متعارفة، ومما يشهد على ذلك أن العرب ضربوا فيها كثيراً من الأمثال<sup>1</sup>.

فأساس هذا النوع من التوارد الاعتماد على رصيد مشترك قد يكون في أصله رصيذاً تراثياً متميزاً بعض الشيء من أمة إلى أخرى، ولكنه يدخل في الثقافة العامة على كل حال وفيها سميناه بالكليات المعنوية.

أما توارد الشعراء على السنة الشعرية، فيشمل الإطار الخاص الذي طُرِق به الموضوع في أدب من الآداب والغرض الذي يندرج في نطاقه الموضوع المطروق أو المعنى المسوق والأساليب البلاغية التي تُعتمد فيه، وغير ذلك من العلامات الدالة على سنة شعرية مطردة.

فقد بدا لنا وصف الذئب عند العرب في النصوص التي درسناها وفي غيرها مما لم يحظ عندنا بالدرس لخروج الاستيعاب من اختياراتنا المنهجية مركزاً في

1 انظر: الميداني، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، ط 2، القاهرة، 1959، في قولهم: «الذئب ادغم»، 1464، و«أخون من ذئب»، 1368، و«أخبت من ذئب الخمر» 1367، و«الذئب مغبوط يذئ بطنه» 1462، وفي غيرها: 1457، 1458، 1459، 1461، 1486...

الحقيقة على لقاء الإنسان بالذئب ولم يكن وصفاً للذئب مجرداً. والإنسان هو في جميع الحالات الشاعر الناطق في النص بضمير المتكلم. فأشعار العرب في وصف الذئب مشاهد تصور مغامرات، في كل مشهد منها وصف للذئب ووصف للشاعر الذي لقيه أيضاً. وقد تفاوت وصف كل من الطرفين المتقابلين باختلاف المشاهد وغلب وصف الذئب على لوحات وغلب وصف الشاعر الذي لقيه على لوحات أخرى.

ولكن جميع اللوحات تشترك في إطار واحد هو إطار المغامرة، وقد انجز عن ذلك بل ربما تولد ذلك من ارتباط غرض الوصف بغرض الفخر، فدل على اتجاه الشعراء في أشعارهم الداخلة في هذا الباب إلى تقديم صور حية عن الذئب إثر المعاينة والتجربة والمواجهة، كما دل على أن الوقائع المصورة إنما هي أحداث حاصلة ولا نشك في أن بعض هذه المغامرات لم يقع بالفعل. وليس هذا بقادح في حيوية الصور ولا في واقعيتها، كما أن تأكد وقوع الأحداث المصورة إن أمكن التأكد من ذلك لا يفسر قيمتها الفنية ولا يرفع من قدرها بالضرورة<sup>1</sup>.

وكان شعراء وصف الذئب قد التزموا -علاوة على ذلك- دعم المغامرات المرسومة بالحكم الجامعة المعممة على الذئب والإنسان فكان في مغامراتهم اختبار واعتبار يدلان على أن الظاهرة الأسلوبية تعكس أزمة وجودية، وهي لا تخرج في نظرنا عن كونها مسألة تندرج في نطاق السئلة الشعرية.

وأما مجال الظهور بالموقف المعين والصورة الفنية الخاصة فيضم الرؤية الشعرية المختلفة من مشهد إلى مشهد والرسم المميز لصورة من صوره. وهذه قد يرجع ما بينها من اختلاف إلى حدود التجربة الشعرية ومداهها إلى اطلاع المتأخرين على نصوص المتقدمين وإلى غير ذلك من الأسباب... ولكن مرجعها الأساسي اختلاف الرؤية من شاعر إلى شاعر.

1 على خلاف مع حمدان حجاجي في كتابه حيث لم يميز -في تعليقه على صورة الذئب في شعر ابن خفاجة- بين الواقعية في التصوير ومطابقة الواقع، ولا جاء بتفسير مقبول عندما ربط جمال الصورة بما فيها من مطابقة للواقع.

وقد كانت صورة الذئب في المثال الفرنسي المشهور وهي قصيدة «مصرع الذئب» لـ «ألفرد دي فيني» من واقع الفن الشعري لا من واقع التجربة المعيشة، وقد اتخذ المغامرة المرسومة رمزا يهدي الإنسان إلى سبيل الكرامة البشرية بما فيه من شرط بناء الحياة والموت على معاني الصبر والنضال والتضحية. انظر تحليل ذلك في كتاب:

وقد بيّنا أن توارّد الشعراء على موضوع وصف الذئب مكننا من أن تحدّد روى الشعراء المختلفة فيه. والمتقابلة أحياناً. فانتقالنا من الفرزدق إلى البحتريّ فإلى الشريف الرضيّ فإلى ابن خفاجة متتبعين مقاصدهم التي تحكم علاقة كلّ واحد منهم بالذئب. إنّما هو انتقال من معنى المصاحبة إلى معنى المنازعة فإلى معنى المعادة وأخيراً إلى معنى المحاذرة.

فالشعار الذي رفعه الفرزدق في وجه الذئب يقول: «أنا وأنت»، والشعار الذي رفعه البحتريّ يقول: «إما أنا وإما أنت»، والشعار الذي رفعه الشريف الرضيّ يقول: «أنا لا أنت»، أما الشعار الذي رفعه ابن خفاجة فيقول: «أنا في واد وأنت في آخر».

وقد تبدو هذه الرؤى المختلفة من باب «شعب» المعاني والموضوعات لا من «أعمدتها». إذ لم يشترك فيها الشعراء ولا تواردوا عليها، ولكنّها في رأيها مما يتوارد عليه الشعراء كجميع المعاني والموضوعات. فلئن لم يشترك الشعراء المدرسون في الرؤية، فليس ذلك بمانع من أن يشترك مع بعضهم فيه شاعر لم ندرسه.

على أنّه بإمكان الدارس أن يحدّد طابع التّفرد وشهادة الملكية في كلّ نصّ مهما كان المجال الأدبيّ الذي ينتمي إليه النصّ، وذلك بطلبه السّمة الأسلوبية الدّالة على الهوية النّصّية فيه مثل التّفاعل الذي بيّناه في التطبيق بين المعاني المطروقة والأساليب المستخدمة في كلّ مشهد من مشاهد وصف الذئب لإجلال الرؤية المنشودة.

هذا يدفعنا إلى القول بأنّ شيوع «الملكية» في مجالات التّوارد وفرديتها في مستوى الأساليب يعطيان الإعادة معنى غير معنى التّكرار الجرد، والإبداع معنى غير معنى البدعة، ويكشفان أنّ العملية الأدبية إنّما تتطوّر بالتّجدّد وتتجدّد بالتّولّد.





الباب الثاني

بنية الإنشاء



## الفصل الأول

### مصدر الصورة مصادر التصوير في شعر ابن زيدون

تعتبر الصور المرئية -مع أساليب التنغيم الموسيقيّ وأساليب التعبير عن الحركة<sup>1</sup>- من أبرز مولدات الطاقة الشعرية في الأثر الأدبي.

ويُستفاد من دراسة الصور في الشعر عدّة نواح أهمّها -في رأينا- فنّ الإخراج ودلالة الصور ومصادر التصوير.

ويتوقّف البحث في فنّ الإخراج على أنواع الصور المعتمدة عند الشاعر وتقسيمها بمراعاة درجات التّوغل في التصوير والعلاقات الخاصة التي تربط فيها بين الحقائق الموصوفة والصور الواصفة، كما يتوقّف البحث أيضاً على تعيين العناصر التي تقوم عليها الصورة في كلّ نوع من أنواع الصور، والتأمّل في خصائص ترتيبها والتّغيير الذي يطرأ عليه، والنّظر فيما يطرأ عليه من حذف، وفي التّغيير الذي يُداخل دلالة الصورة من جرّاء ذلك وما يكون لكلّ تلك الظواهر من أثر عامّ في بناء شعرية القصيدة.

هذه الزاوية من النّظر إلى الصورة الشعرية تبدو شكلية في الظاهر ولكنّها ذات صلة متينة بدرجة العمق في الصورة وبالطرائق التي يعتمد إليها الشاعر في التقريب بين الحقائق والصور وطاقة الدلالة فيها ومدى الخيال الذي يكون لها.

---

1 أبرز أساليب التعبير عن الحركة عندنا، المقابلة.

ويتوقف البحث في دلالة الصّور على تعيين المحسوس منها والمجرد. ومقابلة الصّور في كلّ من الصّنفين بحقيقة العناصر الموصوفة وحظّها من الحسّ والتّجريد. ومحاولة ضبط دورها في التّعويض -تعويض المحسوس بالمحسوس أو تعويض المجرّد بالمجرّد- من ناحية، ودورها في التّحويل -التّجسيم أو التّجريد- من ناحية أخرى. ومدى مساهمة كلّ ذلك في تقريب مأخذ الحقائق من المتقبّل وتدقيقها لذهنه.

وهذه زاوية من النّظر إلى الصّورة الشعريّة أهون طرقاً، وأمتع ثمرة، وأكثر رَواداً. ولكنّها ليست أكثر فائدة من زاويتي النّظر الآخرين.

أما البحث في مصادر التّصوير فدوره تحديد المثل التي تعتبر وافية الدّلالة على حقائق الأشياء في كلام الشّاعر. وتعيين الموازين الثّابتة التي يقيس بها قيمها. لمحاولة ضبط موقف الشّاعر المدروس من الحياة والتّعرّف على الصّورة المثلى التي يقدرها لحقائقها.

فدراسة مصادر التّصوير لا تكشف عن الأصول الجماليّة العامّة التي ترتبط بها الحقائق الموصوفة بقدر ما تكشف عن المثل الجماليّة التي ثبتت مع الشّاعر، والتي قد تكون ثبتت مع غيره من الشعراء وأقرّها فنّ الشّاعر المدروس كما قد تكون غير ثابتة إلّا معه.

فالمصادر التي يبحث عنها ليست المصادر التاريخيّة في بناء صُور الجمال، وإنّما هي المصادر الآنيّة لخاصّة والتي يُتوصّل إليها بالنّظر في مدى ارتباطها بالنّظام الجماليّ الأوفى الذي تخضع له صور الشّاعر في كامل شعره.

فمجرّد عزوف الشّاعر عن تسمية الأشياء بأسمائها إلى تسميتها بما يدلّ عليها بوجوه أبلغ -وذلك عن طريق التّصوير بالمرثيّات في هذه الحالة- يدلّ على حيرة عند الشّاعر بسبب قصور مستوى الإخبار عن تبليغ الرّسالة التي يقصد إلى تبليغها في شعره، وفي الوقت نفسه عن اطمئنان لسدّ هذا القصور باللّجوء إلى الإيحاء. فالسار الذي يقطعه الشّاعر من الحيرة إلى الاطمئنان هو الذي ينبغي على الباحث تتبّعه لإدراك ما في كلام الشّاعر من شعريّة وما فيه من طاقة لتقدير صُور الجمال.

ولا سبيل إلى أن ينشئ الشّاعر كلاماً شعريّاً ما لم يتجاوز به مستوى الإخبار التّقريريّ العاديّ، ولكنّه قد ينشئ شعراً بإمكانات في الأداء والإيحاء

تقليدية مشتركة بين شعراء العربية مشاعة كما قد ينشئ شعراً بإمكانات أخرى ثقافية ولكنها مستوحاة من غير ثقافته الشعرية، كما قد ينشئ الشعر بإمكانات تجريبية بحث فيستقي صوره من الطبيعة والإنسان. وبحسب القوغل في هذا الاتجاه أو ذاك وبحسب ما تظهر به العناصر المعتمدة في التصوير من شيوع أو قلة شيوع. وتنوع أو عدم تنوع، واتساع في الدلالة أو ضيق، وتخصص فيها أو تحديد. يتحدد أسلوبه في الكلام.

وفي هذا البحث سنقتصر في دراسة صور ابن زيدون علي النظر إليها من زاوية المصادر فحسب. ذلك أن المجال يمتد كثيراً لو تعلقت همتنا بطرق الموضوع من مختلف زواياه، ثم إننا آثرنا في هذه المرحلة الأولى أن ندرس جانب المصادر وهو جانب يزداد دقة مع ابن زيدون عندما نعلم أن هذا الرجل شاعر عربي مغربي أندلسي، فضلاً عن الشكل التقليدي الذي يمكن أن نطرحه في شأنه فنبحث عن مدى الطرافة والتقليد في صوره، فإننا نتساءل أولاً عن الأثر الذي كان في صوره لتجربته الشخصية للحياة والأحياء في بيئته البعيدة عن المشرق، وأثر ثقافته الشعرية خاصة وغير الشعرية بصفة عامة فيها.

وسنعمد كامل أشعار ابن زيدون في الديوان<sup>١</sup> ولغاية عملية لا نتردد في تفكيكها. فنتتبّعها بيتاً بيتاً، ونستقصي صورها صورة صورة، ثم نعد إلى تحليل هذه الصور بالوقوف على مصادرها ووصف خصائصها، وتقييم أدوارها بحسب ما تسمح به دراستنا الآن، وسنطعم ذلك في الخاتمة بدراسة زمانية نقارن خصائص مصادر التصوير في شعر ابن زيدون بخصائصها عند الشاعر المصري أحمد شوقي، لنتبين مدى التقارب والتباعد في ذلك بين شاعر قديم وآخر حديث، علي أننا نألو على أنفسنا الوقوف على حد الظاهرة اللسانية الأسلوبية ونترك لنقاد الأدب مجالهم لتكملة العمل بدراسة مواضيع التصوير فيه وتقييم الصور بالنظر إليها من زوايا أخرى.

## ١. الطبيعة الجامدة

تستأثر الطبيعة الجامدة والإنسان من حيث هو مصدر من مصادر التصوير بأكثر من ثلثي مصادر التصوير التي تبيّناها في شعر ابن زيدون. وليست هذه

الظاهرة غريبة، فالشاعر إنسان يعيش بين الناس وفي إطار طبيعي قبل كل شيء، فأول وسائل المعرفة عنده حواسه، وأول ما تقع عليه حواسه الإطار الطبيعي الذي يحيط به. ثم إن عناصر الطبيعة الجامدة -مع العناصر المتصلة بالإنسان- لها ميزة الملازمة للإنسان، بخلاف عناصر الطبيعة المتحركة أو عناصر المصادر الحضارية. فوفرة الصور التي قامت على عناصر الطبيعة الجامدة أو على الإنسان تفسر عندنا بهذا الواقع البديهي الذي يلاحظ في حياة الإنسان. لكن تكون الشاعر من ناحية، ونزعه إلى التفنن في القول بوجه مخصوص من ناحية أخرى، قد لَوَّنَا هذا الواقع بعض التلوين فأدخلنا تحويراً على نظام الكون مما جعل العناصر المعتمدة في التصوير تعكس نظاماً في المثل عند الشاعر أكثر مما تعكس النظام المعروف في الكون. فما هي خصائص نظام المثل في التصوير عند ابن زيدون؟

### 1. العناصر النيرة

تحتل العناصر النيرة أكثر من نصف عناصر الطبيعة الجامدة التي اعتمدها ابن زيدون في التصوير. وقد كانت هذه العناصر النيرة في شعره مصدراً لما يقرب من ربع الصور الشعرية المستعملة.

هذه العناصر ليلية في أكثر من ثلثي مجموعها، وأهمها البدر والقمر والهلال والنجم والكوكب والشهاب. ويتميز البدر عنها جميعاً بكثرة الشيوخ، ناهيك أن الشاعر اعتمده في ربع مجموع الصور الليلية.

أما العناصر النهارية فتكاد تنحصر في الشمس، فلئن استوحى الشاعر صوراً لموصوفاته من بعض المراحل الزمنية كالفجر والصبح والصباح والربيع، أو من بعض المراحل المكانية كالأفق والسماء، أو من بعض العوامل الطبيعية كالسراب، فلقد كانت الشمس حاضرة في أكثر من نصف الصور النهارية.

فحظ العناصر النيرة من الاعتماد في التصوير متفاوت من عنصر إلى آخر، مما يعرب عن نزعات خاصة في التصوير عند الشاعر وميول متفاوتة، يبسط فيها البدر من ناحية، والشمس من ناحية أخرى، سلطاناً مطلقاً.

خصّ مَدين العنصرين بتحليل لميزاتهما في شعر ابن زيدون  
ناء صوره علنا في الآخر نهتدي إلى مواد تمكننا من تقييم الصور

أما البدر فقد كان صورة للمرأة المعشوقة أو الرجل المدوح، وكلما كان لغيرهما.

• المعشوقة :

~ وصف عام لها :

أَيُّهَا الْبَدْرُ الَّذِي • يَمْلَأُ عَيْنِي مَن تَأْمَلُ<sup>1</sup>

~ في جمالها وشرف أصلها :

يَا أَخَا الْبَدْرِ سَنَاءٌ وَسَنَاءٌ • حَفِظَ اللَّهُ زَمَانًا أَطْلَعَكَ<sup>2</sup>

~ في اليهودج :

فَمَا قَبْلَ مَنْ أَهْوَى طَوَى الْبَدْرَ هَوَتْجُ • وَلَا ضَمَّ رَيْمَ الْقَفْرِ خُدْرُ مُسْجِفُ<sup>3</sup>

~ في قصر ملك :

يَا بَدْرُ تَمَّ بَدَا فِي أَفْقٍ مَمْلُوكَةٍ • فَرَّاقُ مُطْلِمَا مِنْ خَيْرٍ مُطْلَعِ<sup>4</sup>

~ زيارتها مستخفية :

زَارَ مُسْتَخْفِيًا وَهَيْهَاتَ أَنْ يَخْفَى • سَنَّا الْبَدْرَ فِي الظَّلَامِ الْبَهِيمِ<sup>5</sup>

~ وجهها :

قَضِيبٌ مِنَ الرِّيحَانِ أَلَمَرَّ بِالْبَدْرِ • لَوَاحِظُ عَيْنَيْهِ مُلْكُنٌ مِنَ السُّحْرِ<sup>6</sup>

• المدوح :

كان وصف الشاعر المدوح بالبدر وصفاً عاماً له في الغالب كما يتجلى في البيت التالي :

فَإِنْ تَتَنَاقَلَكَ الدِّيَارُ فَطَالَمَ • تَتَنَاقَلَتِ الْبَدْرُ الْمُبِيرُ الْمُنَازِلُ<sup>7</sup>

1 ابن زيدون، الديوان، 182، 1.

2 المصدر نفسه، 167، 3.

3 المصدر نفسه، 479، 27.

4 المصدر نفسه، 150، 4.

5 المصدر نفسه، 278، 7.

6 المصدر نفسه، 128، 3.

7 المصدر نفسه، 387، 45.

وأما صورة الشمس فكادت في شعر ابن زيدون تكون مقصورة على المرأة المعشوقة :

~ وصف عام لها :

- أيوجشني الزمان وأنت أنسي ؟      وَيُظْلِمُ لِي النَّهَارُ وَأَنْتِ شَمْسٌ سِي  
- أَشْمَسًا أَشْرَقْتَ مِنْ (عَبْدِ شَمْسٍ) !      أَمَا لَكَ فِي سِوَى قَلْبِي أَفْـوَلٌ<sup>1</sup>

~ وصف لوجهها :

- تَحْتِ الثَّقَابِ :

رَأَيْتُ الشَّمْسَ تَطْلُعُ مِنْ بَقَابِ      وَغُصْنَ الْبَانِ يَرْفُلُ فِي وَشَاحٍ<sup>2</sup>

- تحت الشعر :

قَضَتْ بِشِيفَاسِي عَلَى الْعَاذِلِينَ      شَمْسٌ مُكَلَّلَةٌ بِالظُّلُمِ<sup>3</sup>

فالشاعر في تعلقه بظاهرة الإشراق في عناصر الطبيعة الجامدة يُعرب في الظاهر عن تعلقه بما من شأنه أن يوفر الوضوح في الكون ويكشف السرّ في الوجود وما من شأنه أن يجلب النفع أيضاً. إلا أن غلبة العناصر الليلية على العناصر النهارية المعتمدة ونزعته إلى استيحاء صوره من العناصر المشرقة في ظروف مظلمة، تُكسب أساليب التصوير عنده طاقاتٍ إيحائيةً جديدة قوامها المقابلة بين المتناقضين، فتُعرب عن حقيقة خفية وهي تعلق الشاعر بما من شأنه أن يولد الانفراج بعد التأزم والأمل بعد اليأس، ولا سيما أن الشمس وهي العنصر النهاريّ الغالب لم تكد تُستخدم في التصوير إلا مشقوقة بحجاب، فكانت في الغالب متوقفة على ترجمة التأزم الذي في نفس الشاعر وتصوير مأساته في الحياة، لا على الإيحاء بطبيعة البلاد التي عاش فيها أو بدور لها خاص في تسليّة الشاعر وتهوين خطبه.

فاللوحة التي يخرج بها الدارس لصور ابن زيدون تقدّم له طبيعة جامدة مشتركة لا خصوصية فيها، ثقافية لا تجربة له معها.

1 ابن زيدون، النّيران، 185، 1، و151، 3.

2 المصدر نفسه، 148، 7.

3 المصدر نفسه، 406، 3.



ولم تَبْدُ خصوصيةً للجمال عنده أيضاً. فكل كائن جميل أو يريد الشاعر أن يراه جميلاً يلتقي بغيره من الكائنات الجميلة في صور موحدة، لا تعكس مميزات الموصوف الخاصة، ولا تحدّد علاقات الشاعر المتنوعة بتنوع الموصوفات.

فجمال المرأة المعشوقة. وشرف أصلها، وعلو منزلتها، وكل معنى من معاني تعلق الشاعر بها. كانت نافذة إلينا من خلال البدر، وكذلك جمال الرجل المدوح. وكرمه. وشرفه وكل معنى من معاني التّعني بخصاله، بل حتّى معنى الفائدة التي يرجوها الشاعر منه، كانت نافذة إلينا من خلال البدر.

فهذه العناصر في شعر الرجل قيمة التعبيرات الجاهزة التي لم تكن لها طرافة سوى طرافة المقابلات التي أقام صورها عليها، إذ لم تكن العناصر النيرة المعتمدة مشعة في شعره إلا في إطار مظلم، نضيف إلى ذلك نزعة الشاعر إلى قصر صور الشمس على المعشوقة، ولم تكن في شعر العرب تقصر على المرأة. وأسلوب ابن زيدون في ذلك متصل بحقيقة وضعه مع المرأة المعشوقة بالنسبة إلى وضعه مع الرجل المدوح. فقد بدا أن قصة المرأة في حياته أكثر تشعباً وأقوى أثراً في نفسه من قصة المدوح.

## 2. النّبات

ومن الغريب أن نجد ابن زيدون الذي عاش في بيئة أندلسية، غنية بحدائقها وخمائلها، بنورها وزهرها، لا يستغلّ النّبات كثيراً في التصوير. فحظ النّبات والأزهار من الاعتماد في التصوير ضئيل في ديوانه، ولا نتحدّث هنا عن الطبيعة موضوعاً للوصف -فللشاعر في وصف الطبيعة جولات طريفة ليس هذا محلّ الحديث عنها- وإنّما حديثنا عن الطبيعة من حيث هي مصدر لتقريب مظاهر الجمال في غيرها من الموصوفات. وهذا ممّا يبيّن إلى أي حدّ يمثل الرّصيد الثقافي عمدة التصوير في شعر ابن زيدون وربما في شعر العرب بصفة عامة.

لقد استوحى الشاعر بعض الصور من الغصن والورد والزهر والنسيم... ولكن صورته هذه -فضلاً عن قلّتها- لم تكن تحيا في شعره بشكل خاص. أمّا صورته من الرّياض والغرس والقضيب فقد كان لها حظ معتبر من الشيوع، إلا أنّها أخذت في مظهرها العامة جملة، ولم يخرج بعضها من الابتذال الذي عرّف في شعر العرب.

هكذا لم يخرج القضيب مثلاً عن أن يكون صورة لقّد المعشوقة:

فَرَشَقْتُ الرِّضَابَ أَعَذَّبَ رَشَفٌ ١ . وَهَضَرْتُ الْقَضِيبَ أَلْطَفَ هَضَرٌ ١  
 لَمَّا انْتَثَى فِي سَكْرِهِ قَضِيبٌ ٢ . تَشَدُّو حَقَامًا حَلِيهِ تَطْرِبٌ ٢  
 هَضَرْتُهُ حُلُو الْجَنَى رَطِيبٌ ٢ . .....  
 [وَأَحْوَر] تَخَالَ قَضِيبَ الْبَانِ فِي طَيِّ بُرْدِهِ ٣ . إِذَا اهْتَزَّ مِنْهُ يَعْطَفُ وَقَسْوَامٌ ٣

ولم تختص صورة الرِّضَابِ في شعره بموصوف معين، فقد اتخذها الشاعر للمعشوقة وللممدوح وللشاعر نفسه، كما اتخذها لمعان مجردة كالشعر والسجايا والوصال. أما صورة الغرس فكانت تكون مقصورة في شعره على وصف المعاني المجردة، كالأمل:

وَلِي أَمَلٌ لَوْ الْوَاشُونَ كَفُّوا ٤ . لِأُطْلِعَ غَرْسُهُ ثَمَرَ النَّجَّاحِ ٤  
 أَوْدَعْتُ نَعْمَاكَ مِنْهُمْ شَرَّ مَعْتَرَسٍ ٥ . لَنْ يَكْرُمَ الْغَرْسُ حَتَّى تَكْرُمَ الْبَقْعُ ٥

ونزعة الشاعر إلى تصوير المعاني المجردة بعناصر الثبات كبيرة، وهذا وجه طريف فيها، وقد تكون هذه النزعة غير ذات بال لو لم يكن الثبات مظهر الطبيعة الجامدة الذي يتجلى فيه أكثر مما في غيره النمو المستمر والإثمار النافع.

### 3. السَّوَالِل

إِنَّ حَظَّ السَّوَالِلِ أَقَلُّ مِنْ حَظِّ الثَّبَاتِ فِي صُورِ ابْنِ زَيْدُونَ. وقد كان الماء الثَّالِز من السماء وأسبابه وعوامله وعلاماته وعوارضه أكثر المصادر اعتماداً في التصوير.

فكان لفظ المطر في شعر ابن زيدون قرين الكرم والإحسان وكل معنى يدل على حسن الأخلاق عند المخاطب (الممدوح) وما يتولد منه من إنعام على المخاطب (الشاعر):

1 ابن زيدون، الذَّيَّوَان، 120، 10.

2 المصدر نفسه، 154، 7.

3 المصدر نفسه، 152، 10.

4 المصدر نفسه، 148، 2.

5 المصدر نفسه، 296، 39.

إِنْ أَشْمَسَتْ تِلْكَ الطُّبْلَا ١ • قَهْ فَالذُّدَى مِنْهَا مَغِيرٌ ٢  
فَأَشْفَعُ أَكُنْ بِمِثْلِ مَطُورٍ يَلْدَتِهِ ٣ • جَذْلَانِ بِالْوَطَنِ الْمَأْلُوفِ وَالْوَطْرِ ٤

وصوره بعد ذلك من ماء المزن والعارض الهطال وعطاء السحاب والغيث  
المنحيس والسحاب والبروق والرياح والغمام، بحيث تنوعت الدوال وتنوعت معها  
الدلولات فلم نقف لها على مظاهر خاصة.

وللشاعر مجموعة من الصور هامة استغل فيها صورة الماء المجردة في أشكال  
عديدة ومتنوعة. وكانت هذه الصور في جلها تصف المعشوقة أو بعض مشمولاتها أو  
بعض صفاتها أو أثرها في نفس العاشق: فالهوى عنده منهل، وجسم المعشوقة ماء  
شراب. وريقها ماء عذب، وخداعها ماء يستعصي على القبض، وصبر العاشق  
على عشقها هو نظير صبر العطشان على الماء القراح.

أما عالم البحر فلم يمد الشاعر إلا بصور قليلة وغير متنوعة، فكل ما  
استخرج منه صورة البحر نفسه وكانت مقصورة في شعره على المدح في كرمه  
واحسانه.

أَبْحَرَ الْجُودِ فِي يَوْمِ الْعَطَايَا ١ • وَلَيْثَ الْبَاسِ فِي يَوْمِ الْكِفَايَا ٢  
لَقَدْ سَفَرْتُ بِعَلَّتِكَ اللَّيَالِي ٣ • لَنَا عَنْ وَجْهِ حَادِثَةٍ وَقَفَايَا ٤

فالمعشوقة عند ابن زيدون إكسير حياة العاشق، والمدح في تصويره أصل  
الخيصب المادي والنبل الاجتماعي في حياة الشاعر المداح، فالأولى مقوم حياة الفرد  
في غير المجموعة، والثاني مقوم حياة الفرد في المجموعة.

## II. الطبيعة المتحركة

أما حظ الطبيعة المتحركة من توفير الصور للشاعر فضئيل جداً، فهو لا  
يصل إلى ربع الصور التي وفرتها له عناصر الطبيعة الجامدة. ونلاحظ إلى جانب  
ذلك قلة التنوع في عناصر الطبيعة المتحركة مع تفاوتها في نسبة الشيوع.

1 ابن زيدون، الديوان، 201، 19.

2 المصدر نفسه، 250، 55.

3 المصدر نفسه، 428، 27-28.

فمن الحيوانات المختارة للوصف في شعر ابن زيدون الذئب والحمام والطائر والجراد والذباب والنعام والأسود الرقطاء، ولم تكن لها نسبة هامة في الشيوع، والغزال وما إليه (الطبية والزيم والرشا خاصة) والأسد وما إليه (الليث والرئيل والشبل خاصة) قام عليهما أوفر نصيب من صور الشاعر التي من الطبيعة المتحركة.

فأما الغزال وما إليه فكان مقصوراً قصراً مطلقاً على وصف المعشوقة :

فَكَمْ لِي فِيهَا مِنْ مَسَاءٍ وَاسْتَبَاحٍ • يَكُلُّ غَزَالَ مُشْرِقِ الْوَجْهِ وَضَّاحٍ<sup>1</sup>  
يَا غَزَالًا جُمِعَتْ فِيهِ • مِنْ الْحَسَنِ فَتُحْسِنُونَ<sup>2</sup>  
مَصَانِعُ تُجَاذِبُ الْقُلُوبَ • حَيْثُ أَلْفَتُ الرَّشَّ الرَّيْبِيَّ<sup>3</sup>

وأما الأسد وما إليه فقد كان للممدوح (أو لبعض من اتصل به أو للمرثي) في الغالب وللمتكلم نفسه دون ذلك، وقد صادف أن اتخذ صورة الأسد للأعداء لكن للإعراب عما يتوسم الأعداء في أنفسهم لا لئلا يعرف الممدوح من حقيقة أمرهم حيث قال :

سَلِ الْمَعْشَرَ الْأَعْدَاءَ إِنْ رُمْتَ صَرْفَهُمْ • عَنِ الْقَصْدِ، إِنْ أَعْيَاكَ مِنْهُ مَرَامُ<sup>4</sup>  
أَتَوَكَّ كَأَسَادِ الشَّرِّ فَرَدَدَتْهُمْ • كَمَا أَجْفَلْتُ وَسَطَ الْفَلَاةِ نَعَامُ<sup>4</sup>

إن حضور عناصر الطبيعة المتحركة في حياة الشاعر ليس بقدر حضور عناصر الطبيعة الجامدة فيها، ولكن هذا لا يُفسر وحده قلة اتجاه الشاعر إلى المصدر الأول بالنسبة إلى اتجاهه إلى المصدر الثاني. إننا نفسره أيضاً بتقهقر نزعة اعتبار الحيوان ميزاناً لتقدير كثير من الصفات في الإنسان عند ابن زيدون بالنسبة إلى ما كانت عليه في القديم. أما شيوع التصوير عنده بالغزال والأسد فلم يكن إلا صدًى لثروة صور العرب التي قامت عليها.

1 ابن زيدون، النيران، 128، 5.

2 المصدر نفسه، 171، 1.

3 المصدر نفسه، 154، 6.

4 المصدر نفسه، 335، 1-2.

### ١.١. الإنسان

يستأثر الإنسان، كما بينّا سابقاً، بأكثر من ثلث الصّور التي اتّجه إليها ابن زيدون في شعره. وهذه النّسبة المرتفعة التي كانت للإنسان تعادّل نسبة الصّور التي استوحاها الشّاعر من عناصر الطّبيعة الجامدة.

وليس حديثنا هنا عن التّشخيص الذي يكون في الشّعر، فهذا يؤدّي عادةً بالمجاز العقليّ. فلا يهّمنا الإنسان من حيث هو كائن عاقل يمثل أوفى مخلوقات الله في الدّنيا، وإنّما يهّمنا في أعضائه وهيئاته ومعلقاته... وكلّ ما يمتّ إليه بصلة.

وقد تنوّعت العناصر المتّصلة بالإنسان التي اتّخذها الشّاعر أدوات في التصوير تنوعاً كبيراً، وتنوّعت موصوفاتها كذلك، مما صبغ صور الشّاعر بطرافة خاصّة لا ترجع إلى هذه الثّروة فحسب، بل ترجع كذلك إلى توقّف الشّاعر إلى التّقريب بين الأشياء بوجوه غير مسبوق إليها ودقة في النّظر غير مألوفة.

#### • أعضاء الإنسان وصفاته الجزئية وهيئاته وأعراضه

ومن الصّور ما استوحاه ابن زيدون من أعضاء الإنسان وصفاته الجزئية، فصوّرها عناصر من الطّبيعة الجامدة، كحمرة الخدّ لحمرة الورد وظهور الشّيب في الشّباب لظهور أشعة الضّياء في غلّس الظّلام وكريق الدّاري لطعم العنب في قوله :

أَتَاكَ مُحَيِّباً عَنِّي اعْتَبَيْتَ بَارَاً • عَذَارَى دُونَهُ رِيقُ الْعَذَارَى<sup>2</sup>  
وَاللَّسَانُ النَّاطِقُ لَضَوْءِ الصَّبْحِ حَيْثُ قَالَ:  
سِرَّانَ فِي خَاطِرِ الظُّلَمَاءِ يَكْتُمُنَا • حَتَّى يَكَادُ لِسَانُ الصُّبْحِ يُفْشِيْنَا<sup>3</sup>

وبعضها الآخر وصّف المدح، فإذا الشّاعر يمثّل علاقة المدح بالملك بعلاقة السّواد بالجفن، ويمثّله في علاقته بالدين بالجبين في علاقته بالوجه:

1 صنف من العنب.

2 ابن زيدون، الديوان، 219، 1.

3 المصدر نفسه. 141، 39.

الدينُ وجهُ أنتَ فيه غُـمُـرَةٌ ٥ وَالْمَلِكُ جَفُنُ أَنْتَ فِيهِ سَـوَادٌ<sup>1</sup>

ويرجع إلى ذلك التقارض بين طرفي الصورة في البيتين التاليتين حيث صُوِّرَ في الأول جسم العاشق النحيل بخَصَرِ المعشوقة الرقيق فقال:

فَلَوْ أَنَّ الثِّيَابَ نُزِعْنَ عَنِّي ٥ خَفِيتُ خَفَاءَ خَصْرِكَ فِي الْوِشَاحِ<sup>2</sup>  
وصوِّرَ في الثاني خَصَرَ المعشوقة الرقيق بجسم العاشق النحيل فقال وقد قَلَبَ التشبيه:

حَكَى جَسَدِي فِي السَّقَمِ رَقَّةً خَصَرِهِ ٥ لَوَاحِظُهُ عِنْدَ الرُّؤْيِ سَهْمٌ<sup>3</sup>

ومن أعضاء الإنسان وصفاته الجزئية ما صُوِّرَ به معاني مجردة مثل تصويره ضيق ثنائه عن استيعاب محاسن الأمير المدوح بضيق السَّوَارِ بالمعصم الممتلئ من الحسناء. وتصويره استغناء محاسن الأمير عن المدح باستغناء المقلّة الكحلّاء عن الكحل. وذلك في قوله:

مَحَابِنُ مَا لِلْحُسْنِ فِي الْبَذْرِ عَلِيَّةٌ ٥ سِوَى أَثْنِهَا بَاتَتْ تُبِيلُ فَيَسْتَمْلِي  
تُغْصِمُ ثَنَائِي مِثْلَمَا غَصَّ جَاهِدًا ٥ سِوَارُ الْفَتَاةِ الرُّودُ بِالْمَعْصَمِ الْخَذْلُ  
وَتَغْنِي عَنِ الْمَدْحِ اكْتِفَاءً بِسُرُوفِهَا ٥ غِنَى الْمَقْلَةِ الْكَحْلَاءِ عَنْ زِينَةِ الْكَحْلِ<sup>4</sup>

ومن الصُّور ما استوحاه الشاعر من هياث الإنسان، وأبرزها صورة العروس المزدانة تُزَفُّ إلى بلعها وقد اتَّخذها للرَّيَاسَةِ يُولِّاهَا المدح تارةً وللدُّنْيَا في عهد المدح تارةً أخرى، كما صُوِّرَ بها الفقيدة تُودَعُ القبرَ.

وقد اتَّخذ من هياث الإنسان صور المرأة الحسناء والثَّامِ والسَّكران والغلام وبجميعها صُوِّرَ الدُّنْيَا في إقبالها، إلى صُورٍ عديدة أخرى متنوّعة المتعلقات والمصادر.

ومن صُورٍ أعراض الإنسان اتَّخذ الشاعر صورة عِدَادِ السَّليْمِ لعنَى الشَّقْوِ المَلَحِّ والهوى المَبْرَحِ وكذلك لذكرى العهد، وصورة الاتِّسَاعِ بِالْإِبْرِ السَّامَةِ أو صورة الغصّة تُعْرَضُ فِي الْحَلْقِ وقد اتَّخذ الشاعر كليهما لخبيبة الأمل.

1 ابن زيدون، الذَّيْوان، 447، 62.

2 المصدر نفسه، 428، 7.

3 المصدر نفسه، 128، 9.

4 المصدر نفسه، 261، 21-23.

إنَّ العناصر المستخدمة في التصوير من أعضاء الإنسان أو صفاته الجزئية أو هيئاته وأعراضه في شعر ابن زيدون، تتعلّق بالمرأة أكثر من تعلّقها بالرجل. وقد استوحى الشاعر صورته من المرأة الشابة الجميلة المعشوقة، وإذا ما اعتمد عنصراً غير مختصّ بالمرأة فإنّه يخرجها مطلقاً غير مختصّ بالرجل كذلك. فقد كان للمرأة أثر كبير في فنّ التصوير عند ابن زيدون، حتّى وصل الأمر به إلى أن يقرب لنا كثيراً من ميزات الرجل المدوح ببعض صفات المرأة وهيئاتها. فالمرأة تبقى عنده مثلاً أعلى من خلاله ينظر إلى الدنيا وانطلاقاً منه «يقراء» حقائق الوجود.

وقد استوحى الشاعر -إلى جانب ذلك- كثيراً من الصّور من حياة الإنسان والموادّ التي تكون له فيها 'والأدوات التي يستعملها. وقد أصبح ذلك على شعره واقعية ظاهرة وأكسب صورته ميزة قُرب المأخذ. ومن شأن البحث عن مدى اتّجاه الشاعر إلى أدوات الإنسان ومظاهر تصرّفه فيها، أن يكشف عن خصائص فنّه في التصوير بعناصر هذا المصدر.

ونلاحظ في هذا الصّد أن السيّف ساهم في بناء كثير من صُور الشاعر، بلفظ السيّف نفسه كان ذلك أو ببعض مرادفاته أو ببعض ما قاربه من أدوات الحرب كالسهم والقوس، لكنّه إن اتّخذ صُور السهم والقوس وما إليها دون صور السيّف لما يكون من العناصر الموصوفة ذا أثر سلبيّ بالغ في النّفس ولما لا يشعر الإنسان بثقله إلاّ بتحمّل وطأته كلاحظ المعشوقة أو المحاذير والمقادير، وقد جمع بينهما في قوله :

وَالْمَحَازِيرُ سَهَامٌ • وَالْمَقَادِيرُ قِيَاسٌ<sup>(١)</sup>

فإنّه لم يُصوّر بالسيّف إلاّ رجالاً قيمته ظاهرة فيما عرّف به وفيما بدّر منه أو يُنتظر منه أو معنى إيجابياً مجرداً. فالسيّف هو المدوح أو الفقيّد أو مَنْ كان في مقامهما، أو هو -في مقام الشكوى والفخر بالنفس- الشاعر نفسه كما في الصورة التالية :

إِنْ طَالَ فِي السَّجْنِ إِيدَاعِي فَلَا عَجَبٌ • قَدْ يُوَدِّعُ الْجَفْنَ حَدَّ الصَّارِمِ الذُّكْرِ<sup>2</sup>

وقد صوّر الشاعر بالسيّف معانيّ مجردة عديدة، منها الذكاء الحاد :

( ) ج. قوس.

1 ابن زيدون، الديوان، 273، 4.

2 المصدر نفسه، 250، 23.

أَرَى خَاطِرِي كَالصَّارِمِ الْعَضْبِ، لَمْ يَزَلْ ١ . لَهُ شَاحِدٌ مِنْ حُسْنِ رَأْيِكَ صَاقِلٌ<sup>1</sup>

والعزيمة القويّة :

لَهُ عَزْمَةٌ مَطْوِيَةٌ فِي سَكِينَةٍ ٢ . كَمَا لَأَنَّ مَقْنُ السَّيْفِ وَاحْشَوْشَنَ الْحَدِّ<sup>2</sup>

والمساعي المصيبة :

وَأَرَى الْمَسَاعِيَ كَالسُّيُوفِ تَبَادَرَتْ ٣ . شَأَوُ الْمَضَاءِ، فَمُتْنَنٌ وَمُصَصَّمٌ<sup>3</sup>

والذولة الصالحة :

أَصْبَحْتُ دَوْلَتَهُ فِي عَصْرِئِهَا ٤ . كَفَرْتُ بِعَادَ فِي سَيْفٍ صَدِيدِي<sup>4</sup>

فَيَتَضَحُّ أَنَّ السَّيْفَ الَّذِي يُمَثِّلُ رَمَزَ الْبِنَاءِ الْمَادِّيِّ عِنْدَ الْعَرَبِ مُقَابِلَ الْقَلَمِ الَّذِي يُمَثِّلُ رَمَزَ الْبِنَاءِ الْمَعْنَوِيِّ، يَبْقَى فِي شِعْرِ ابْنِ زَيْدُونَ مُحْتَظاً بِقِيَمَتِهِ الرَّمْزِيَّةِ الَّتِي ثَبَتَتْ فِي مُثُلِ الْعَرَبِ، وَلَكِنْ وَظِيفَتُهُ الْحَقِيقِيَّةُ فِي هَذِهِ الصُّورِ تَتِمَثَّلُ فِي رَفْعِ الْحَاجِزِ الَّذِي بَيْنَ الْقُوَّةِ الْمَادِّيَّةِ وَالْقُوَّةِ الْمَعْنَوِيَّةِ، وَالذَّلَالَةُ عَلَى تَكَامُلِهِمَا لِأَنَّ وَصْفَهُ تَرَكَّزَ عَلَى الْأَسَاسِ الْمَعْنَوِيَّةِ الْمَجْرَدَةِ الَّتِي لَهَا مَرْدُودٌ مَادِّيٌّ وَاضِحٌ.

وقد اجتهد ابن زيدون في السَّموِّ بموصوفاته إلى مستوى الجمال المطلق والثروة الدائمة، إذ كان عالمَ الحجارة الكريمة والأشياء الثمينة والمصوغات من العوالم البارزة التي استقطبت كثيراً من معانيه المجردة والمحسوسة. وليست صُورُهُ في هذه الحالة دليل واقعيّة ظاهرة كثيراً ومادّيّة بيّنة بقدر ما كانت دليل أحلام ساذجة ورؤى تقليديّة. ولم يكن الشّاعر في حياته قليل الصلّة بمظاهر الثروة والبذخ ولا كان واقعه يُحوّجه إلى الأحلام الخلابيّة. فتعلّق الشّاعر بالعناصر الثمينة يَصَوِّرُ حَقِيقَةً فِي حَيَاةِ الشّاعِرِ وَوَأَقْعاً، وَلَكِنَّهُ يُعَرِّبُ عَنْ نَزْعَةٍ تَقْلِيدِيَّةٍ فِي الْوَصْفِ تُعْلِي عَلَيْهِ مِنَ الْإِتِّجَاهَاتِ أَكْثَرَ مِمَّا يُعْلِيهِ عَلَيْهِ وَاقْعُهُ.

وبالعناصر الثمينة وَصَفَ الشّاعِرُ فَنُونَ الْقَوْلِ مِنْ شِعْرِ وَنَثَرٍ، فَبِإِذَا الشّعْرِ عِنْدَهُ قَلَانْدٌ وَعُقُودٌ وَجَوَاهِرٌ، وَالنَّثَرُ قَلَانْدٌ، وَوَصَفَ ضُرُوبَ الْفِعْلِ فَبِإِذَا الْمَسَاعِي الْحَمِيدَةِ حَلِيٍّ وَالْمَآثِرُ الْجَلِيلَةُ عُقُودٌ، كَمَا وَصَفَ بِهَا أَشْخَاصاً فَبِإِذَا الْمَعْشُوقَةُ دُمِيَّةٌ مَنُحُوتَةٌ مِنَ الْفَضَّةِ وَالذَّهَبِ وَالْمَرِثِيُّ ذَخِيرَةٌ وَالشّاعِرُ -مَحَلُّ الْفَخْرِ- عَلِقَ نَفِيسٌ،

1 ابن زيدون، الديوان، 387، 50.

2 المصدر نفسه، 351، 44.

3 المصدر نفسه، 312، 5.

4 المصدر نفسه، 446، 4.



ووصف بها بعض عناصر الطبيعة الجامدة فصور النجوم بالعمود والذنانير، والماء في الروض بالأطواق في اللباب.

وقريب من ذلك أمر الألبسة الفاخرة، وقد اتخذها الشاعر للمعاني المجردة عادة معاني وقتية لا تدوم كالصبا فهو ثوب حريز مُتمم:

مَعَاهِدُ أَبْكِيهَا لِمَعْدٍ تَصَرَّفَا .....  
أَغْضُ مِنْ الْوَرْدِ الْجَنِيِّ وَأَتَعَمَّأ .....  
لِبَسْنَا الصَّبَا فِيهَا حَرِيرًا مُتَمَّمًا<sup>1</sup> .....

وأيام الوصال الناعمة أيراد مذهبة، والدهر عند إقباله ثوب رقيق، والزمن السعيد ثوب مزخرف، أو معان مطلقة كالنعم السابغة فهي حل حريزية، والمعالي والفخر والمجد أوشحة تزين لابسها.

ودون ذلك عدد الصور التي اتخذ فيها الألبسة الفاخرة صوراً لمعان محسوسة. وهذه كانت محصورة في بعض عناصر الطبيعة الجامدة كالخمائل المزدانة التي صورها بالحلل السيرا، والحشائش والأزهار التي اتخذ لها صورة الثوب الموشى المتمم.

فكل مُقَضَّ عن الشاعر لا يعود إليه (كالصبا) وكل عنصر لخاصة خارج عن طاقة العامة (كالشعر) وكل ما لا يستوي الناس في تقدير جماله (كعناصر الطبيعة الجامدة) ينزل في منزلة مثالية عزيزة الجانب.

فالشاعر لا يصف أشياء لم يظفر بها قط، وإنما يصف أشياء تمتنع عليه بعد ما كانت رهن طاقته، أو تمتنع على غيره أو تنقصهم. فالشاعر لا ينظر إلى الأشياء نظرة المحروم وإنما ينظر إليها نظرة المتنعم وأحياناً نظرة القاضي الوطر المستزيد.

وهذه الحجارة الكريمة والأشياء الثمينة والمصوغات مع الألبسة الفاخرة، إنما هي من أدوات اللذة عند الإنسان تُجسِّم متعة النظر وتخطب العين أنشط حاسة فيه. ولكن مظاهر متعة النظر تجسمها أولاً وقبل كل شيء مواد الزينة والتلوين كالوشي والخضاب، وقد وصف الشاعر الثبات والأزهار في الربيع بالوشي فقال:

مَعَايِدُ...

- كَسَاها الرِّبْعُ الطَّلُقَ وَشَيَّ الخَمَائِلَ ١  
 وَرَاحَتْ لَهَا مَرْضَى الرِّيحِ البَلَائِلَ ٢  
 وَغَادَى بَنُوها الغَيْشَ حُلُو الشَّمَائِلَ ٣

وَوَصَفَ سَتَرَ أَخلاقِ السُّوءِ بظَاهِرٍ مِنْ أَخلاقِ الْخَيْرِ فَقَالَ:

فَإِنْ سُبِّرَتْ أَخْلَاقُهُمْ بِتَخَلُّقٍ ٤ . فَكُلُّ خَضِيْبٍ لَا مَخَالَهَ نَاصِلٌ<sup>2</sup>

ولئن تنوعت عناصر متعة النظر في التصوير عند الشاعر فإن عناصر متعة الذوق لم تتنوع ولا استوت في حظ الاعتماد، وكثيراً ما اتخذ صورة الخمرة المعصورة ليريق المعشوقة، وبعض صفات الأولى لبعض صفات الثانية لكنه اتخذها كذلك للفقيد واتخذ طعمها لشيئيه:

شَيْمٌ يُنَافِسُ حُسْنَها إِحْسَانُها ٥ . كَالرَّاحِ نَافَسَ طَعْمُها الْجَرِيئُ<sup>3</sup>ال  
 وَاتَّخَذَها كَذَلِكَ لِلنَّسِيمِ:

أَرَاكِ إِذَا النَّسِيمُ شَامِيها ٦ . كَأَنَّ شَمُولاً مَا تُدِيرُ الشَّمَائِلُ<sup>4</sup>

وأطرف ما في ذلك صورة الخمرة المتجمدة التي اتخذها للتفاح في كثير من المواطن على سبيل الاستعارة فيما أصله الكناية فقال مثلاً:

جَاءَتْكَ جَايِدَةُ الْمُدَا ٧ . مَ فَخَذَ عَلَيْها دُوبُها<sup>5</sup>

وقال أيضاً:

دُونِكَ الرَّاحُ جَايِدَةٌ ٨ . وَفَدَتْ خَيْرَ وَأَفِيدَةٍ<sup>6</sup>

ومن صور الشاعر المسك والطيب والعطر وجميعها من أدوات متعة الشم، وحظ المسك بينها هو حظ الخمرة بين أدوات متعة الذوق، فهو أكثرها شيوعاً. وقد اتخذ صورته إيمان مجردة: فالمسك هو ثناء الشاعر على الأمير المدوح، وهو

1 ابن زيدون، الديوان، 132، 14.

2 المصدر نفسه، 387، 30.

3 المصدر نفسه، 530، 18.

4 المصدر نفسه، 387، 16.

5 المصدر نفسه، 221، 3.

6 المصدر نفسه، 224، 1.

ذكرى الفقيـد الطيـبة . وهو أيضاً المعشوقة ، أما المسك مُداساً فهو نظيرُ الشاعر محبوباً :

فَتَأْمَلُ كَيْفَ يَفْسَحِي . مُقْلَةُ الْمَجْدِ النَّعْصَاسُ  
فَيَقُتُ الْمِسْكَ فِي التُّسْرِ . بِ قِيُوطَا وَيُـدَاسُ<sup>١</sup>

هكذا يتضح أَنَّ عالمَ الإنسان الذي مَدَّ الشاعرُ بالصُّورِ عالمٌ ماديٌّ محسوس . وعالمٌ نعمةٍ وبذخ ، واستهلاكٍ ولذّةٍ وترفٍ وحضارةٍ . هو عالمُ ابن زيدون في حياته وهو عالمُ الدولة الأموية بالأنـدلس في النصف الأول من القرن الخامس الهجري . فنحن أمام هذه الصُّورِ نشعرُ بوصولنا إلى قَمَةِ في الحضارة لا يعكّرُ صفوُ التَّنعَمِ بها إِلَّا حَشِيَّةُ قَرَبٍ زوالها .

#### ١٧. المصادر الحضارية

إنَّ أثرَ المصادر الحضارية في صور ابن زيدون جدّ ضئيل . فهو لا يتجاوز حَظَّ عناصر الطبيعة المتحركة من الاعتماد فيها .

هذه المصادر تتوزّع على ثلاثة ميادين متساوية في الاستخدام : الدِّين الإسلامي ، والحضارة الإسلامية ، واللغة والآداب العربية .

وقد اعتمد الشاعر من مصدر الدِّين الإسلامي على الجنّة ، فاتَّخذ صورتها لِقَصْرِ (الزَّهراء) ، وللحدائق الغناء ، كما اتَّخذ الكعبة صورةً للقصر ، وفي البيت التالي اتَّخذ صورة الجنّة للمعشوقة ، وصورة الجحيم لوضعية العاشق حيث قال :

يَا جَنَّةَ الْخُلْدِ أَبْدِلْنَا بِسِدْرَتَيْهَِا . وَالْكَوْثَرِ الْعَذْبِ رَقُومًا وَغَسِيلَيْنَا<sup>٢</sup>

واتَّجه ابن زيدون إلى بعض أعلام القرآن يستوحي من أشخاصها صُورَهُ ، وأكثر ما كان ذلك في سياق الحديث عن الوضعية التي تَرَدَّى فيها هو نفسه بعد تجربة الحياة والسياسة ، فإذا هو في أعدائه نظيرُ السَّامُورِيِّ في بني إسرائيل :

وَرَأَوْنِي سَامُورِيًّا . يُتَّقَى مِنْهُ الْمَسَاسُ<sup>٣</sup>

1 ابن زيدون ، الدَّيَّوان ، 273 ، 20-21 .

2 المصدر نفسه ، 141 ، 36 .

3 المصدر نفسه ، 273 ، 14 .

وإذا هو في فراره من أعدائه نظير موسى حين هم به القبط:  
 قَرَرْتُ فَإِنْ قَالُوا الْفِرَارُ إِرَابَةٌ ١ . فَقَدْ فَرَّ مُوسَى حِينَ هَمَّ بِهِ الْقَبْطُ<sup>1</sup>  
 وإذا أمه في حزنها عليه وهو في السجن كأُم موسى إذ رمت به إلى اليم في  
 التابوت:

وَفِي أُمِّ مُوسَى عِزَّةٌ إِذْ رَمَتْ بِهِ ٢ . إِلَى الْيَمِّ فِي التَّابُوتِ فَاعْتَبِرِي وَأَسْلِي<sup>2</sup>  
 وإذا الوُشاة الذين مُنِّي الشاعرُ بإفكهم كأبناء يعقوب والذئب:  
 كَأَنَّ الْوُشَاةَ - وَقَدْ مُنِيتْ بِإِفْكِهِمْ - ٣ . أَسْبَاطُ يَعْقُوبَ وَكُنْتُ الدَّيْتِيسَا<sup>3</sup>  
 وإذا ما يؤمل الشاعر من تحوّل نكبته إلى جنة نظير تحوّل نار إبراهيم برداً  
 وسلاماً:

بَأَبِي أَنْتَ، إِنْ تَشَأْ تَكُ بَرْدًا ٤ . وَسَلَامًا كَنَارِ إِبْرَاهِيمَ<sup>4</sup>  
 ومن أعلام القرآن ما صوّر به الشاعر وضعيات خاصة كانت للممدوح،  
 كظهور الممدوح في المصلّى وقد صوّره بتطلّع النبي يوسف بجماله في محراب  
 داود:

رَأَيْتُكَ فِي أَعْلَى الْمُصَلَّى، كَأَنَّمَا ٥ . تَطْلُعُ مِنْ مِحْرَابِ دَاوُدَ يُوسُفُ<sup>5</sup>  
 وكاعتقاد الرياسة في غير الممدوح، وقد صوّره باعتقاد النبوة في سجاح:  
 وَمُعْتَقِدُ الرِّيَاسَةِ فِي سَبِيحَتِهَا ٦ . كَمُعْتَقِدِ النَّبُوءَةِ فِي سَجَّاحِ<sup>6</sup>

وباتخاذ هذه الصّور المخصوصة لنفسه وللممدوح صوّر ابن زيدون قداسة  
 الموقف وبين الأصول الشرعية التي تبرّر موقفه وموقف الممدوح، كما تُبين الحدّ  
 الأقصى الذي بلغه هو في التّضحية في سبيل المجد والثمن الباهظ الذي دفعه  
 مقابل ذلك.

1 ابن زيدون، الديوان، 285، 34.

2 المصدر نفسه، 261، 12.

3 المصدر نفسه، 324، 35.

4 المصدر نفسه، 278، 24.

5 المصدر نفسه، 479، 75.

6 المصدر نفسه، 428، 26.

وجُلَّ الصَّوَرُ التي استوحاها الشَّاعر من قضايا الحضارة الإسلامية صَوِّرَتْ  
علاقة المعشوقة بالعاشق. هكذا كان اتِّصال المعشوقة بالعاشق من قبيل اتِّصال  
الروح بالجسد:

لَمَّا اتَّصَلْتُ اتَّصَلَ الخَلْبُ بِالْكَبِدِ • ثُمَّ امْتَزَجَتْ امْتِزَاجُ الرُّوحِ بِالْجَسَدِ  
سَاءَ الوُشَاةُ مَكَانِي مِثْلَكَ<sup>1</sup> ...

كما كانت طريقة المعشوقة في عتاب العاشق لا تبعد عن طريقة أهل الكلام  
في الجدل:

وَمَهْمَا هَزَزْتُ إِلَيْكَ الْعَيْتَ • بَ ظَاهَرَتْ بَيْنَ ضُرُوبِ الْعِشَلِ  
كَأَنَّكَ نَظَرْتَ أَهْلَ الْكَلَامِ • وَأَوَيْتَ فَهُمَا يَعْلَمُ الْجَسَدُ<sup>2</sup>

أما أعلام الحضارة الإسلامية فقليلة الأثر في صُور الشَّاعر، وهي -على  
قَلَّتْها- في الجملة، أعلام ينتمي أشخاصها إلى عهد الدولة الأموية بالشرق. فمن  
أعلامه معاوية وأبو سفيان، وقد شَبَّه بهما الممدوح الوالي الجديد وأباه، حيث  
قال:

هُمَا جَرَى يَتْلُو أَبَاهُ كَمَا جَرَى • مُعَاوِيَةُ يَتْلُو الَّذِي سَنَّهُ صَخْرُ<sup>3</sup>  
ومنهم إياس بن معاوية، وهو من قُضَاة البصرة في العهد الأموي، وكان مَضْرَبُ  
المَثَلِ في الذُّكَاةِ، شَبَّه به صديقاً ممدوحاً فقال:  
يَا أَبَا حَفْصٍ وَمَا سَا • وَآكَ فِي فَهْمِ إِيَّاسِ<sup>4</sup>

ومن أعلامه كذلك معبد والغريص، وهما من أعلام الغناء في الدولة الأموية، وقد  
شَبَّه بهما الحمائم في تداولها على الغناء، حيث قال:  
كُلَّمَا غَنَّتِ الْحَمَائِمُ قَلَّتْ<sup>5</sup> • مَعْبِدٌ إِذْ شَدَا أَجَابَ الْغَرِيصُ

فمَثَّلُ الشَّاعر محصورة في عهد معين من عهود الحضارة الإسلامية هو  
العهد الأموي، وهذا يدلُّ على التزام الشَّاعر بالإشادة بتيَّار معين من تيارات الفكر

1 ابن زيدون، الديوان، 168، 1.

2 المصدر نفسه، 187، 16-17.

3 المصدر نفسه، 523، 7.

4 المصدر نفسه، 273، 9.

5 المصدر نفسه، 239، 6.

والسياسة في الإسلام، وعلى انتقائه الشخصي وتأييده المطلق للدولة الأموية المنقرضة بالشرق والقائمة بالأندلس إذاك رغم قيام الدولة العباسية بالشرق وتواصلها في عهده.

وقد استمد الشاعر كثيراً من الصور من قضايا اللغة العربية وأدبها، وقد كان لجميع هذه الصور دور تجسيم كثير من المعاني المجردة المطروقة:

فمما استقاه من عالم الكتابة والقراءة وما إليه، صورة الكتابة والشكل والنقط، للوجد والزفريات والعبرات:

إِذَا مَا كِتَابُ الْوَجْدِ أَشْكَلَ سَطْرُهُ • فَوَيْ زَفَرْتِي شَكْلُ وَمِنْ عَبْرْتِي نَقْطُ<sup>1</sup>  
وقد اتخذ صورة الكتابة المعماة التي لا يوضحها إلا شكل حروفها للأمر المبهم الذي لا يكشف عنه إلا التوضيح:

إِذَا أَشْكَلَ الْخَطْبُ الْمِلْمُ فَإِنَّهُ • وَارَاهُ كَالْخَطِّ يُوَضِّحُ بِالشَّكْلِ<sup>2</sup>  
وصورة محو الكتابة من الصحف لمحو الذنوب:

وَأَنْتِي لَرَّاجٍ أَنْ تَمُودَ كَذَّبْتِـيَا • لِي الشَّيْعةُ الزُّهراءُ وَالْخَلْقُ السَّبْطُ  
وَحِلْمَ امْرِئٍ تَغْفُو الذُّنُوبَ يَغْفُوهُ • وَتَمْحَى الْخَطَايَا يَمْحَى مَا مَجِي الْخَطُّ<sup>3</sup>

وقد صور الأسى بالشيء المقروء، والصبر بالدرس الملقن، حيث قال:

إِنَّا قَرَأْنَا الْأَسَى يَوْمَ التَّوَى سُورًا • مَكْتُوبَةً وَأَخَذْنَا الصَّبْرَ تَلْقِينًا<sup>4</sup>

أما قضايا الأدب العربي فلم تكن شائعة في صور الشاعر بالأهمية نفسها الواقعة في قضايا اللغة. وقد سبقت عناصر قضايا الأدب في الجملة لتصوير بعض ما تعلق بالمدح، فاتخذت صورة الأشعار الدحية في تتاليها على المدح، للأعياد السعيدة في تواليها عليه:

هَذَا الْعِيدُ...

بَشِيرٌ بِأَعْيَادٍ تُؤَافِكُ بَعْدَهُ • كَمَا يَنْسُقُ النُّظْمُ الْمُوَالِي وَيَرْصَفُ<sup>5</sup>

1 ابن زيدون، النيران، 285، 10.

2 المصدر نفسه، 261، 18.

3 المصدر نفسه، 285، 35-36.

4 المصدر نفسه، 141، 41.

5 المصدر نفسه، 479، 64.



التقليدية في التصوير، لا سيما فيما يتعلق بالعناصر الثيرة التالية من الطبيعة الجامدة: البدر والقمر والنجم.

ولقد نزعَت المعشوقة في شعره إلى الاختصاص بصور الشمس والقضيب والغصن والغزال (وما إليه) والخمرة المعصورة لبعض مشمولاتها، كما نزع الممدوح إلى الاختصاص بصور البحر والأسد (وما إليه) والسيف. وقد كان لهذا التخصيص دور إبراز بعض صفات الكائن المجد بما يتلاءم وطبيعة جنسه ووظيفته وعلاقته بالشاعر، لكن زاوية النظر إلى حقائق الوجود تبقى - في عمومها - تقليدية حتى في هذه الحالة.

وقد غلب على شعر ابن زيدون التصوير الحسي. ظهر ذلك في تفوق نسبة ما ورد من صوره مجسماً على ما ورد منها مجرداً، وتفوق نسبة ما قام منها على تعويض المحسوس بالمحسوس على نسبة ما قام منها على تعويض المجرد بالمجرد، كما ظهر في نزعة الشاعر الواضحة في هذه الصور إلى مخاطبة حواس الإنسان، ولا سيما البصر والذوق والشم.

إلا أنه إن لم تكن في شعر ابن زيدون روحانية عزيزة، فلم تكن فيه مادية مبتذلة، فإننا عند قراءة هذا الشعر نجد أنفسنا أمام إنسان مغمم بالحياة، ويمستوى فيها عال ولا نشعر بإغراب في خياله ولا انحطاط في واقعيته.

وإذا رمنا تصنيف مصادر الشعر إلى تجريبية وثقافية - بصرف النظر عن مصادر الثقافة الحضارية المحدودة - وجدنا مصادره التجريبية المحسوسة يصح لجعلها النعت بالمصادر الثقافية الشعرية أيضاً، إلى حدّ اضطرّ فيه إلى الإقرار بأن فنّ التصوير وفنّ الشعر في عمومهما لم يتطورا عند العرب، وقلما كان للشعراء في مختلف العصور عطاء شخصي واضح المعالم فيهما.

فهل يبقى للطرفة في فنّ الشعر معنى بعد ذلك؟ بل هل يبقى لدرس فنّ الشعر من فائدة تُذكر؟ ألا يكون من الكفاية بمكان أن يبحث الدارس فنّ شاعر واحد يستغني به عن البقية؟

ليس البتّ في هذه القضية بهيّن. ولكنّ مشكل الطرفة والتقليد في الشعر، إن لم يكن زائفاً تماماً بالنسبة إلينا، فمن الطرفة - في اعتقادنا - ما يكون في التقليد نفسه، وأنّ الطرفة لا تقوم أساساً على الجدة المطلقة والمغايرة التامة لما هو



مألوف معروف، بل هي تقوم على تغيير سياقاته وتلوين مظاهره وعلى إعادة صوره كما هي أحياناً في الظروف التي لا تنتظر عودتها فيها.

إن قول المعاني المتشابهة بإمكانات متقاربة دون أن يكرّر بعضها بعضاً مع ذلك. هو القانون الذي ينتظم في رأينا شعر العرب في عموميه، والذي يدلّ على ثقل وطأة القديم فيه وعلى أن القديم بثقله هو عند العرب نبع اللذة الشعورية والفكرية الذي لا ينضب.

كلّ المشكل في رأينا هو رهين معرفة التراث معرفة جيّدة والتوصّل إلى تقدير قيمة الجمال المطلقة فيه والتجاوب معها بمقتضى الجمالية التي أفرزتها الحضارة المعنوية، والتي لا ينال منها نظر الناس إليها في عصور مختلفة وظروف متغيرة.

إن الذي يتعاطى الشعر — وهو غير راسخ القدم في تراث الأمة التي ينظم بلغتها، وغير متمثل للجمالية التي ولّبتها حضارتها، وغير سائر إلى حدّ صغير أو كبير في اتجاهاتها — لا يستطيع أن يوفر في شعره من الإفادة والإمتاع ما يتقدّم به إلى أهل تلك اللغة. وكذلك قراء الشعر لا يستطيعون أن يجدوا حظهم من الاستفادة والاستمتاع إذا جهلوا تراث الأمة التي نظم الشعر بلغتها أو غير ملمين بالجمالية التي ولّبتها حضارتها.

إن قيمة الأثر الخالد تتحدّى الزمان والمكان، وتلازم الأثر دون أن ينالها ضعف؛ إلاّ أنّها تمتنع عن الذين لم يكتسبوا الذوق المشترك الذي يزداد قوة بمرور الزمن.

إن الاستفادة والاستمتاع اللذين يحصلان لنا عند قراءة شعر ابن زيدون، لهما نظير الاستفادة والاستمتاع اللذين يحصلان لنا عند قراءة شعر البحترى من القدماء أو شعر أحمد شوقي من المعاصرين. فإن يكون في شعر المتقدم أو المتأخّر من الطرافة الكثير ومن التقليد القليل أو العكس فهذا أمر، وأن يكون لنا الشعور نفسه أمام شعراء مختلفين حظوا بالخلود فهذا أمر آخر. وهو معنى قولنا إنّ مشكل الطرافة والتقليد زائف وإنّ الطرافة قد تكون في التقليد.

ولا بدّ لنا من الإشارة في هذا الصدد إلى أن مظانّ الطرافة والتقليد الحقيقية في التصوير إنّما تُلمّس في مظاهر الإخراج وفي كلّ ما يتصل بهيئات دوالّ الصورة أكثر ممّا تظهر في مصادر التصوير أو دلالات الصور، وحتى في هذه الحالة تبقى قضية الطرافة والتقليد مستقلة عن قيمة الأثر في حدّ ذاته.

ليس من أهدافنا البحث في فنّ التصوير عند ابن زيدون، ولكننا نستطيع أن نشير في خاتمتنا هذه إلى أن أبرز ما يلفت نظر الدّارس في هذا الموضوع هو وفرة الصّور المركّبة وخاصة منها ما قام على تشبيه التّمثيل. وقد كان لهذه الوفرة أثرٌ في بعث الحركة في مجموعات الصّور مما جعل منها أشرطة تنبض حيويّة في كثير من قصائد الديوان.

ولكننا ننبيه إلى أن دراسة فنّ الإخراج لا يجوز فيها تفكيك الصّور كالذي اضطررنا إليه في دراسة المصادر بل يتحتّم في ذلك مراعاة الصّور في بساطتها وتركيبها والآفقد العمل قيمته.

ولم يتّهيأ في العربيّة من البحوث في مصادر التّصوير ما يُوفّر لنا موادّ مقارنة نوسّع بها آفاق العمل، ولكننا درسنا صوّر الشّاعر المصريّ المعاصر أحمد شوقي بطريقة هذه<sup>1</sup>. فكانت لنا أداة مناسبة للمقارنة.

تُبرز المقارنة بين مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون ومصادر التّصوير في شعر أحمد شوقي من نقاط الاتّفاق ما يربو على نقاط الافتراق. والسّبب في ذلك يرجع إلى أن أحمد شوقي شاعر غلبت النّزعة التّقليديّة على شعره وإلى أنّه صرف عنايته إلى معارضة كثير من خوالد الشّعر العربيّ القديم وقد كان له تعلق كبير بشعر ابن زيدون ظهر أثره بالخصوص في معارضتين لقصيدتين من قصائد الشّاعر الأندلسي<sup>2</sup>.

وإنّا لنشهد في هذا الصّد الاشتراك بين الشّاعرين ولا سيّما في المصادر الشّائعة التّالية: الشّمس (وإن اتّخذها شوقي للمرأة كاشفاً بها جمالها ومنعتها كثيراً كما صوّر بها الرّجل مُبرزاً ما فيه من قوّة وجه ومسؤوليّة) والأسد (وما إليه) والغزاة (أو الطّبية) والسيف، مع اشتراكهما في الوصف بالأعلام التّالية من القصص القرآنيّ: موسى ويوسف والخليل، مما جعل لشعر الرّجلين طابعاً مشرقياً، عربياً إسلامياً، بدوياً صحراويّاً، مشتركاً.

وأبرز ما نلاحظه من فروق بين الشّاعرين في ذلك قلة اتّجاه ابن زيدون إلى عالم الحيوان في التّصوير بينما عظم حظّ شوقي من الاتّجاه إليه. ونلاحظ بالعكس

1 في كتابنا خصائص الأسلوب في الشّوقيّات، منشورات الجامعة التّونسيّة، تونس، 1981، انظر فصل: «مصادر التّصوير»، ص: 169 وما بعدها.

2 انظر فصل: «المعارضات» من كتابنا المذكور، ص: 239 وما بعدها.

كثرة اتّجاه ابن زيدون إلى عالم الإنسان في صفاته وأحواله من ناحية وآلاته وأدواته من ناحية أخرى، بينما قلَّ حظ شوقي من ذلك، وتفسير ذلك عندنا يرجع إلى ما نعلم من افتتان شاعر مصر بالحيوان من حيث هو كائن له صلاحية الميزان لتقدير كثير من الصفات في الإنسان، وله فعالية تقريب الحقيقة المجردة أو المحسوسة في أبسط ما تكون عليه التجربة اليومية عند الإنسان، وله قيمة أداة التعليم الكونية التي اتّخذها الهنود والفرس والعرب منذ القديم وسارت عليها أوروبا بعد ذلك لتربية النّشء وتعليم أصول الأخلاق الفاضلة<sup>1</sup>.

أمّا شاعر الأندلس فقد بهرته دنيا الإنسان، ولذة الحياة وعالم المرأة على وجه الخصوص، فطفق ينحت من ذلك مُثله وينظر من خلال ذلك إلى حقائق الوجود.

وإذا ما عظمُ حظُّ شوقي من الاتّجاه إلى المصادر الحضارية ولا سيّما المصادر التاريخية وبزّ في ذلك ابن زيدون، فلائنه صرّف همّته إلى بعث الحضارة العربية في عهد النهضة ورام الإشادة بمولّداتها وأعلامها. أمّا ابن زيدون فتخيّّر من مصادر الثقافة الحضارية إمّا قضايا عامّة وإمّا أعلاماً دينية لأصحابها شخصية إسلامية - وهو يشترك في جلّها مع شوقي - وإمّا أعلاماً تاريخية ينتسب أصحابها إلى العهد الأموي بالشرق. ولم تكن هذه الأعلام على جانب كبير من الوفرة والشيوخ ولكنها دلّت مع ذلك على اتّجاه معيّن كان للشاعر في اختيارها.

ولكن أبعاد دراسة الصور بمختلف زواياها في الشعر العربي عامّة لا تُدرك في دقائقها وعلاقاتها بمظاهر التفكير إلا بتعميم هذا الضرب من الدراسات وتوحيد المناهج في تناولها.

1 وذلك في الحكايات (Fables)، وفي خصوص أحمد شوقي، انظر فصل: «الحكايات» من كتابنا المذكور، ص: 262 وما بعدها.



## الفصل الثّاني

### توليد المجهول من المعلوم توظيف الاسم العلم في النصّ الشعريّ

يجد مفهوم التّوظيف في إبداع النصّ الأدبيّ شرعيّته فيما تتميّز به الظّاهرة اللّغويّة من صلاحية في التّوصيل وصلاحية في التّخييل. فالظّاهرة اللّغويّة بهذا الفعل المزدوج تنحت مبداه، وتشكل معناه، وتؤشّر على رؤاه. وبعض الظّواهر اللّغويّة يستدعيها موضوع النصّ وبعضها الآخر تقتضيه الصّورة الفنّيّة الجماليّة التي يحرص المبدع على أن يظهره فيها. لكنّ جميعها يخضع في الاستعمال لأسلوبه الخاصّ في الكتابة بحيث يضعف شيئاً فشيئاً طابع الاعتبار الذي يحكمها في أوضاعها الأصليّة، ويقوّى جانب التّبرير الذي بمقتضاه تتحوّل من ظواهر لغويّة إلى ظواهر أسلوبيّة دالة على طريقة مخصوصة في الكتابة ورؤية معيّنة في الكلام.

وليست الظّواهر اللّغويّة متساوية في الشّيع أو قلة الشّيع في النصّ الأدبيّ ولا فيما يكون لها من تأثير في مبناه ومعناه، ولا حتّى في حظها من الظّهور أو الغياب. فلكلّ ظاهرة خصوصيات، ولهذه الخصوصيات مظاهر تتلوّن بحسب ما للنصوص التي تحضر فيها من وضعيات، وإن كانت الظّواهر وخصوصياتها تخضع لاتجاهات عامّة عند الكاتب أو الشّاعر، هي التي تكوّن ثوابت الأسلوب في كلامه وخصائص الفنّ في أدبه.

ومن الظّواهر اللّغويّة ما لا يكاد يستغني عنه نصّ كاسم الجنس، ومنها ما قد يوظّف في النصّ كالاسم العَلَم ويمكن أن يستغني النصّ عنه بسبب إمكان قيامه في غيابه. ومرجع ذلك إلى ما في مثل اسم الجنس من تعميم وما في الاسم العلم من

تعيين. إلا أن قانون توظيف الظاهرة اللغوية في النصوص ولا سيما الأدبية واحد مهما كان نوع الظاهرة وحظها من الشيوع في الكلام ومدى حضورها أو غيابها فيه.

وقد اتجهنا إلى البحث في توظيف الاسم العلم في النص الشعري لما لاحظناه من تقابل بين وضعية الاسم العلم البسيطة في اللغة وواقعها الإشكالي في النصوص الأدبية وأثرها الكبير في صورتها الجمالية، ولا سيما في النصوص الشعرية<sup>1</sup>.

الاسم العلم في اللغة من المعارف المحض. يُطلق على الإنسان وعلى المكان، ويفيد التعيين فيدلّ على واحد معين من جنس المسميات ويتميز بالاعتباط المطلق في الأصل، وبضيق مجاله الدلالي إذ هو لا يلتصق بمعنى عام يقصد لذاته. فالاسم العلم مجموع صفات في علامة واحدة قائمة بنفسها كأنه جملة محكوم عليها بالكون، والوجود المطلق. هو علامة تامة لا تصدق إلا على مسماها المعين على عكس اسم الجنس الذي ينطبق على الكثيرين من غير اعتبار وصف من الأوصاف. والاسم العلم في جميع الحالات هو غير المسمى وفي ذلك شبه إجماع من النحاة<sup>2</sup>.

لكن الاسم العلم يوظف في النص الأدبي بأساليب مختلفة تجعله يتجاوز وظيفة التعيين وتخرجه من مجال الاعتباط إلى مجال التبرير، ومن الاستقلال بالنفس في الدلالة إلى دلالات يساهم التركيب والسياق في بلورتها، وتكشف أن علاقته باسم الجنس قد تتحول إلى علاقة تبادل حيث يتبادل الطرفان الدورين بينهما.

أما التعيين الذي يفيد الاسم العلم فلا معنى له إلا في نطاق المجموعة المخصوصة من المسميات، لأن الاسم الواحد من نوعه قد يصلح لتعيين واحد من جنس المسميات التي تكون مجموعة مخصصة، كما يصلح لتعيين واحد من جنس المسميات المنضوية إلى منظومة أخرى من المسميات.

1 ونحن بذلك نظور نظراً لنا سابقاً في دلالة الأعلام ونوسع تطبيقاً، ونركز منهجاً في التحليل كئنا جزيئاً في كتابنا: خصائص الأسلوب في «الشوقيات»، ص 389-398.

2 خصص المصنف عاشر آخر باب من كتابه ظاهرة الاسم في التفكير النقوي لإشكاليات الاسم العلم الدلالية والعلاقة بين الاسم والمسمى، أجمالاً فيها قضايا الاسم العلم اللغوية وخصائصه المبرزة له عن اسم الجنس، متوجاً بذلك بحثاً علمياً عميقاً في «مقولة الاسمية بين التعمم والتعصن». منشورات كلية الآداب مكنوبة، تونس، 1999، ص 681-708.

فإذا تعددت المجموعات في السياق الواحد أو نقل علم فيه من المجموعات التي يُطلق فيها عادة على مسمياتها إلى مجموعة أخرى، أصبح التعيين نسبياً لا يحدّد المقصود به فيها إلا بمعرفة حدود المجموعة التي ينتمي إليها. فذكر الشاعر الأندلسي «حمصاً» أو «الجزيرة» في قصيدته وهو يعني بهما المكانين بالأندلس، لا حمص الشام ولا الجزيرة العربية، لا يقطع به إلا النّظر في سياق النّص.

والأسماء الأعلام بما لها من دور في التعيين هي — في نظرنا — قيود: قيود مكان إذا دلّت على مكان، وقيود زمان إذا أطلقت على أعيان من الناس. لكنّ المكان المقيد يعلّم قد يُقيد جزئياً الزّمان الذي يتعلّق به موضوع الحديث عن ذلك المكان. وكذلك الشخص المدلول عليه بالاسم العلّم المحدّد للزمان المطابق للطور الذي عاش فيه يقيد جزئياً المكان أو الأمكنة التي أقام فيها أو تنقّل بينها. فاسم تونس إذا ورد في سياق يهمّ تونس في طور معيّن يحدّد مكان تونس من العالم، كما يقيد الأعلام الذين عاشوا في ذلك الطور الخصوص فيها أو كانت لهم صلة بها. وكذلك اسم «علي» إذا ورد في سياق يعني فيه عليّ بن أبي طالب مثلاً، فإنّه فضلاً عن تعيينه الزّمان المطابق للطور الذي عاش فيه الخليفة الراشديّ المذكور يصلح للإيحاء بالأمكنة والبلدان التي كانت له بها صلة.

وقد ترد الأسماء الأعلام في النّص الأدبيّ بنوعيهما، فإذا ذكرت لذاتها كانت موادّ إخبار، وإذا ذكرت لصفاتها أي إذا وظفت لما توحى به من قيم واتّخذت مثلاً كانت حينئذ موادّ إيحاء.

فالأعلام في النّص الأدبيّ من حيث هي قيود ظرف، صلتها بموضوع النّص هي إمّا مباشرة: تحدّد وتضبط الإطار الذي يجري القول فيه، وهي في اصطلاحنا أعلام إخبار، أو غير مباشرة ينحصر دورها في تقريب صورته من صورة أمثاله وظروفه من ظروفها، وهذه أعلام إيحاء. فليست الأسماء الأعلام كأسماء الجنس التي يصعب تحديد أدوارها وترتيبها حسب أولويّة القرب من الموضوع أو البعد عنه.

إنّ الأعلام ذات الصّلة المباشرة بموضوع النّص تؤكّد حضور الواقع والتّاريخ والذّات حضوراً موصوفاً. أمّا الأعلام التي على غير صلة مباشرة بالموضوع فتؤكد حضور الثقافة فيه. ذلك أنّ أعلام الإيحاء هي عناوين معرفة ثقافيّة عامّة توظف في النّص لتجلي تجارب معيشة، وتوصّلها في التّراث وتساعد على تقدير خطورتها

وتحديد منزلها بين أشباهها ونظائرها. أما أعلام الإخبار فهي علامات تجارب معيشة وقد تكون عناوين ثقافة لكن الثقافة التي قد تكشف عنها تكون من قبيل المعرفة الخاصة بالموضوع المدروس: تخبر بها وتروي القصة التي تشكل هي العوامل فيها.

والشاعر من الشعراء يوظف أعلام الإحياء في كلامه عموماً ليستثمر تجارب لغيره سابقة مسجلة، ويستعمل أعلام الإخبار ليسجل تجاربه هو وإضافاته. ويصعب في استعمال أسماء الجنس في الكلام أن يميز الدارس بين حظ الشاعر من تجربتها وحظ غيره ممن يكونون قد جربوها قبله في كلامهم إلا في القليل ومع البحث الطويل.

ولئن كان الاسم العَلَم على صلة متينة باسم الجنس من قِبَل أن أكثر أسماء الأعلام هي في الأصل أسماء أجناس مَحْضَة للعلمية بمقتضى توظيفها للتعيين<sup>1</sup>. فإن من الأسماء الأعلام ما خرج في قالب اصطلاحات مجردة لا صلة لها باسم الجنس في الاشتقاق وأصل الوضع، كما أن الاسم العَلَم في النَص الأدبي قد يغادر معنى التعيين إلى معنى التعميم، فيرقى إلى مستوى اسم الجنس في حالات يبدو فيها كالمولد لاسم الجنس. فاسم «الأندلس» الذي هو في الأصل عِلْم على الجزيرة الإيبيرية قد توسعت دلالته — كما يستخلص من نونية أبي البقاء الرندي — لتشمل كل جهة حلت بها نكبة شبيهة بنكبة الأندلس بحيث أصبح اسم الأندلس من قبيل «ما كان دالاً على حقيقة موجودة وذوات كثيرة» على حدّ تعبير ابن يعيش لاسم الجنس<sup>2</sup>، ونظيره اسم «ليلى» الذي قد يجري في السياق الأدبي لا لتعيين واحدة من مجموعة النساء بل للكناية عن المرأة مطلقاً. في مثل هذا التوظيف يخرج الاسم العَلَم في النَص الأدبي من الاعتبار الذي كان يلزمه إلى التبرير، أي إلى التعبير عن معنى عام يقصد لذاته.

1 ذهب ابن يعيش في شرح المفصل (ج. 1، 27) إلى «أنّ العَلَم هو الاسم الخاص الذي لا أخص منه، ويركب على المسنى لتخليصه من الجنس بالاسمية». وهذا لا يعني أنّ «العَلَم نوع معين يتولد من اسم الجنس» كما ذهب إلى ذلك المنصف عاشور في تعرّضه لرأي ابن يعيش في المرجع المذكور، ص 686-687.

2 في كتابه: شرح المفصل، 1، 26، وانظر كذلك: عاشور، ص: 686.



فالاسم العَلَم إذا تجاوز حدود العلامة / العالم الذي كان ملتصقاً به على ما نذهب إليه ، ارتقى إلى مستوى الرَّمز فأصبح صالحاً لكلِّ مسمًى تصدق عليه صفات العلامة الأصلية.

ومما يجدر تسجيله أن الأسماء الأعلام ليست لازمة للنص الأدبي فقد تحضر فيه : تَقَل وتكثر فيصنع الكلام عوالمه الخاصة من عوالمها العامة ، وقد تغيب تماماً فيخلق الكلام عوالمه من أسماء الجنس وغيرها من الأسماء وسائر أقسام الكلام التي تتعلّق بها موضوعاته. ذلك أن الأسماء الأعلام عوالم مخصوصة أكثر من كونها علامات مقيدة مشروطة.

وإن كانت الأعلام متساوية في صلاحية التسمية في الأصل اللغوي وفي الواقع ، فهي ليست متساوية الأهمية في النصوص ، ولا يمكن تبين درجات الأهمية بينها إلا بتبويبها وتصنيفها مجموعات بحسب ما بينها من مناسبات وما تخضع له من قيود عمل في المباني والمعاني.

فلا شك —مثلاً— في أن أسماء النساء في الأصل تتساوى في صلاحية التسمية مهما كانت شائعة أو غير شائعة ، معروفة أو غير معروفة ، ولا سيما بالنسبة إلى من يستعملها ويصرف همته إلى المسمًى دون الاسم. فـ«هند» و«نعم» و«رباب» و«ليلي» وغيرهن ، هنّ من النساء اللاتي تغزل بهنّ عمر بن أبي ربيعة ، ولم يكن اختلاف الاسم بمُحدث عنده اختلافاً في الموقف فـعمر لا ينتقل من واحدة إلى أخرى بدافع الاسم بل كان رائده قوله [الطويل]:

سَلَامٌ عَلَيْهَا مَا أَحْبَبْتُ سَلَامَتُهَا هـ فَإِنْ كَرِهْتُهَا فَالسَّلَامُ عَلَى أُخْرَى<sup>1</sup>

والأمر كذلك بالنسبة إلى من عشقوا امرأة واحدة من العذريين ، فمن أحب «بثينة» أحب المسمًى ، ومن أحب «ليلي» أحب المسمًى ، ومن أحب «عزة» أحب المسمًى ، ومن أحب «لبنى» أحب المسمًى.

يقول يوسف الثالث (778-820 هـ) وهو شاعر ملك من شعراء نهاية الأندلس [الطويل]<sup>2</sup>:

1 الديوان. دار صادر — دار بيروت ، 1961 ، ص: 207 ، بيت يقيم.  
2 ديوان ملك غرناطة يوسف الثالث. تحقيق: عبد الله كئون ، ط 2 ، القاهرة ، 1965 ، مستهل قصيدة تقع في 15 بيتاً.

لِيُنْ أُنْكَرُوا عَهْدًا ثَقَادَمَ أَوْ رَسَمَا ٥      فَلَا سَعَدَتْ سَعْدَى وَلَا سَالَمَتْ سَلْمَى  
وَأِنْ أَقْسَمُوا أَنَّ الْعُهُودَ تُنَوِّسِيَّتْ ٥      فَلَا أَجَزَلَتْ لِلْوَصْلِ حَظًّا وَلَا قِسْمَا  
وَلَا بَلَّغَتْ نَفْسٌ بِلُبْنَى لُبَانَسَةً ٥      وَلَا أَسْعَفَتْ لَيْلَى وَلَا أَنْعَمَتْ تُعْمَى  
أَسَامُ تَزِيدُ الْعَاشِقِينَ تَحْيُـــــــرًا ٥      قَدْ اتَّفَقَتْ مَعْنَى كَمَا اخْتَلَفَتْ أَسْمَا  
وَهَلْ هَذِهِ الْأَسْمَاءُ إِلَّا إِشْـــَارَةٌ ٥      لِمُسْتَفْهِمٍ فِي شَأْنِهَا يُحْسِنُ الْفَهْمَا؟

نقول في اطمئنان إن الأسماء تتساوى في الأصل في صلاحية التسمية. لكن لها شأنًا آخر في النصوص الأدبية. فهي —حتى في أبيات يوسف الثالث هذه— ليست مجرد أسماء مختلفة لمعنى واحد كما زعم الشاعر بل هي ذات طاقات دلالية كامنة. منها ما يشتق من بناها الصوتية كما حصل للشاعر عن طريق الجنس في هذه الأبيات، استناداً إلى معانيها المعجمية :

سَعِدَتْ — سَعْدَى

سَالَمَتْ — سَلْمَى

بَلَّغَتْ نَفْسٌ بِلُبْنَى — لُبَانَسَةٌ

أَنْعَمَتْ — تُعْمَى

بل حتى قوله : «أَسْعَفَتْ لَيْلَى» يتضمّن توليداً ومعنى جديداً، لأن «لَيْلَى» من معانيها في الأصل النشوة المنعشة، إذن المادّة المسعفة، ولذلك قال حيث أراد المقابلة : «وَلَا أَسْعَفَتْ لَيْلَى».

من الواضح أنّ الشاعر قصد تأكيد غموض المرأة. والضمير في شأنها يعود على المرأة، والإشارة إلى عدم كفاية الأسماء مهما بلغت من إحياء في إزالة هذا الغموض، لكنّه يبيّن في الوقت ذاته وبصفة غير مباشرة أنّ من حيل الشعراء اللّعب بالكلمات واشتقاق الدّوال من الدولوات وتبرير العلاقة بين الأسماء والمسميات.

الاسم العَلَمُ قد يوظّف إذن في النّصّ الشعريّ توظيفاً جمالياً لا بمجرد أن يقول الشاعر في الغزل مثلاً إنه أحبّ فلانة كما أحبّ اسمها، ولا لأنّ من الأسماء ما يحبّ وما لا يحبّ، وإنّما لأنّ المسمّى بصفاته وسلوكه ومواقفه قد يعطف عليه المحبّين فيحبّونه ويحبّون اسمه فكأنّه هو الذي يسحب الجمال على الاسم الذي هو اسمه، لكنّ القاعدة في كلّ ذلك تبقى على تقدير أنّه «ما كلّ نابع ماء، ولا كلّ سقف سماء، ولا كلّ بيت، بيت الله، ولا كلّ محدّد رسول الله».

ومحبة الاسم لا تعني محبة كل مَنْ تَسَمَّى به طبعاً، وإنما تعني في الحقيقة محبة المسَمَّى الذي يحمل ذلك الاسم. وإلا كان المجنون في قوله:

أُحِبُّ مِنَ الْأَسْمَاءِ مَا وَاَفَقَ اسْمُهَا . أَوْ أَشْبَهَهُ أَوْ كَانَ مِنْهُ مُذَانِيقاً<sup>1</sup>  
مُحِبّاً لجميع النساء اللّاتي يحملن اسم ليلي، وهذا في وضعيته محال.

بل قد تشترك كثير من المعشوقات في الاسم على أن المبتلى بعشقه إن جاز أن يكون واحداً فلا بدعوى أنهن جميعاً يحملن اسم ليلي، وإذا كان العاشقون المتعلقون بهنّ على عددهنّ فإنّ كلّ واحد منهم، ويغني عن ليله». هاهنا يصبح اسم ليلي رمزاً للمرأة المعشوقة مطلقاً.

ويستحيل كذلك أن تكون «سعادة، سبب الإسعاد بلا منازع ولا «نعم» سبب الإنعام، ولا «ليلى» اللّشوة المنعشة، ولا الخمرة النشطة، ولا الليلة الشديدة الظلمة، وجميع هذه المعاني من معانيها، وإنما يستغلّ الشاعر التقارب بين ما يوحي به الاسم من معنى والصفات التي يتّصف بها المسَمَّى فيصنع من ذلك شعراً كما فعل عمر في قوله [الطويل]<sup>2</sup>:

أَفِي غَيْبَتِي عَنْكُمْ لَيْلٍ مَرَضَتْهُ . تَزِيدُنِي، لَيْلِي، عَلَى مَرَضِي جُهِدًا؟  
فليلى هنا علّم منادى، ولكنّ فيه إن شئنا تورية بمعنى اللّيلة الشديدة الظلمة، فهي ملومة لأنّها كأنّها تزيد ليله مرض لا شيء إلا لأنّ اسمها ليلي. وفي هذا البيت -إن شئنا- مقابلة كذلك بمعنى المسعفة، فبينما كان ينتظر أن تكون ليلي ممرضة مسعفة انقلبت فأصبحت مضاعفة لمرضه، بحقه مجحفة، بحيث قامت بعكس ما تدلّ عليه تسميتها.

والاسم العلّم في الكلام يوظّف توظيفاً عاماً في غير إطار جدول أو تناصّ أو سياق، فتكون له قيمة جمالية وتأثيرية جزئية لا تتجاوز حدود الجملة، إلاّ أنّها ذات أهميّة في توجيه المعاني في الكلام وفي الكشف عن خصائص أسلوبه الشاعر في تعامله مع الاسم العلّم واستغلاله طاقاته الكامنة في التعبير والتفكير.

من ذلك توظيف الاسم العلّم بالتصرّف في بنيته لأداء معانٍ دقيقة أو لتحصيل بنية صوتية إيقاعية دلالية منسجمة إذن، لمراعاة وزن عروضي

1 الدّيون، تقديم وشرح: مجيد طراد، عالم الكتب، بيروت، 1996، ص: 229، 38.

2 ديوان عمر، ص: 95.

أو لتحاشي التكرار أو لتجنب البنية الصوتية المعقدة وإن كانت مشهورة فيكون اللجوء إلى بنية أقل شهرة لأنها أخفّ وقعا صوتيا كما يكون التصرف في بنية الاسم العَلَم من باب الترخيم المجرد.

وقد يكون التصرف في بنية الاسم بجمعه إذا كان لا يرد في الاستعمال إلا مفردا، أو تأنيثه إذا كان في الاستعمال مذكرا، أو تصغيره إذا كان لا يستعمل مصغرا، أو تحريره من التصغير إذا كان لا يستعمل إلا مصغرا... كل ذلك لإفادة جزئية معنوية ومثال ذلك اسم «بثينة» فاصله اللغوي «بثنة»، وبتصغيرها سميت «بُثينة». فالتصغير هو الأصل في الاستعمال وإن لم يكن الأصل في اللغة، فيكون انتقال من صيغة «بثينة» إلى صيغة «بثنة» أحيانا من باب إحيائه المعنى اللغوي وجمعه بين تسمية الحبيبة ونعتها بالصفة الأصلية المحببة، كما يكون من باب التنويع وتجنب التكرار أو لمراعاة الوزن أو لمجرد الترخيم في تسميتها «بُثين» أو «بُثن»<sup>1</sup>.

ومن وجوه توظيف الاسم العَلَم ما يعتمد إليه بعض الشعراء من التورية بالاسم العَلَم للجمع في المسمى بين معنى العلمية والجنسية، كما في مناجاة أحمد شوقي روح حافظ إبراهيم في المراثية التي خصه بها [الكامل]:

يَا حَافِظَ الْفُصْحَى وَحَارِسَ مَجْدِهَا • وَإِمَامَ مَنْ تَجَلَّتْ مِنْ الْبُلَاءِ<sup>2</sup>

ومن ذلك أيضا تنويع الشاعر الاسم العَلَم للمسمى الواحد عدولا عن الاسم الحديث المستعمل إلى الاسم القديم المهمل أو لاستساغة أصوات الاسم غير المنتظر وعدم استساغة أصوات الاسم المؤلف.

وقد يجمع الشاعر بين وسيلتي العلمية والإضافة في تعريف الاسم الواحد. ولهذا التوظيف دور توسيع الدلالة من تعيين المسمى المباشر إلى شمول خصائص المسمى. هذا التكتيف الذاتي يفيد ما يفيد الإتيان في النعت الذي يؤتي به إبراز

1 كما في قوله [الطويل]:

تَذَكَّرْ أُنْسًا مِنْ بُثِينَةٍ ذَا الْقَلْبِ سَبَبِ • وَبُثْنَةٍ ذَكَرَاهَا لِذِي شَجَنِ نُسَبِ

أو قوله [الطويل]:

بُثِينَةٌ قَالَتْ: يَا جَمِيلُ أَرَبْتَ نِسِي • فَقُلْتُ: كَلَانًا يَا بُثَيْنَ مِنْ نُسَبِ

ديوان جميل بثينة، شرح: عبد الحميد زراقات، دار الهلال، بيروت، 1989، مطلع باثنتين،

ص ص: 31-33.

2 الشوقيات، III، 22، 39.

الصفة أو للتشبيه وفي البديل الذي يُؤتى به لبيان الأصل. مثال معنى الثمت الذي يأتي للتشبيه أن يطلق الشاعر على ممدوحه صفة «حاتم الملوك»، وهو يتجه إلى تشبيه ممدوحه في الملوك بحاتم الطائي في الكرماء<sup>1</sup>.

لكن للاسم العلم وجوهاً من التوظيف خاصة تتجلى بأكثر وضوحاً في إطار النصوص التي تُستخدم فيها ولا تستكمل النظرية بشأنها إلا بوصفها، بعضها يرجع إلى قانون الاستبدال بناء على السجل اللغوي الذي تنتمي إليه وإلى قانون الاختيار بناءً على وضعها الأصلي، وهذا يُسميه توظيفاً جدولياً، وبعضها مرتبط بتوزيع الأعلام في النص وترتيبها والقرايات التي تكون بينها وحظها من الدخول في نظام إيقاعي بجلب النظر إليها. وهذا في اصطلاحنا توظيف سياقي، وبعضها الآخر يخص أعلام الإيحاء التي تكون على صلة بمثيلاتها في نصوص أخرى وهذا توظيف تناصي.

وقد اخترنا لبيان ذلك قصيدة قديمة حافلة بالأسماء الأعلام ليس من برنامجنا تحليلها<sup>2</sup> بل تحليل خصائص توظيف الاسم العلم فيها، هدفنا النظر إليها من هذه الزاوية الدقيقة.

القصيدة المعنية هي نونية أبي البقاء الرندي (601-684 هـ)، وهو صالح ابن شريف، وسنعمد نص القصيدة برواية المقرئ في كتابه «أزهار الرياض في أخبار عياض» [البسيط]<sup>3</sup>:

1 لمزيد من التفاصيل راجع خصائص الأسلوب في «الشوقيات»، في الصفحات المذكورة وفي ص 384-386.

2 خص محمد مفتاح هذه القصيدة بشرح نشره في كتاب عنوانه: في سيماء الشعر القديم - دراسة نظرية وتطبيقية، الذار البيضاء، 1982، نبهنا إليه زميلنا وصديقنا حافظ قوبعة مشكوراً عندما استمع إلى تحليلنا هذا. وقد رسم محمد مفتاح عمله بالمحاولة الداخلة ضمن القراءة المتعمدة وقال: «اخترت قصيدة أبي البقاء الرندي «الوننة» لتحقيق نيائي ولتطبيق عناصر «نظرية» نحتها مما ورد عند بعض النقاد العرب القدامى من مبادئ (ص: 5)، وقد جاء شرحه خطياً مفككاً، لئن توفر على بعض الفوائد ففيه مجازفات وانطباعات.

3 الرباط، 1978، ج. 1، ص 47-50. وفي رواية القصيدة اختلافات في بعض الكلمات وعدد الأبيات، وفي معان جزئية وموضوعات. وقد اعتمدنا نص القصيدة برواية المقرئ لأنه فطن إلى ما اعترافا من أخذ ورد حيث قال بعد أن أوردها في نفح الطيب: «وقد سقط منها البيت الثامن والعشرون: ما اعتمدته منها نقلته من خط من يؤتى به على ما كتبه»، نفح الطيب، دار صادر، بيروت، 1988، ج. IV، ص 486-489.

1. اِكُلْ شَيْءًا إِذَا مَا تَمَّ لِقَصَّانُ ه  
هي الأمور كما شاهدتها دُولُ ه  
وهذه الدار لا تُبقي على أَحَدٍ ه  
يَمزُقُ الدهرُ حتماً كُلَّ سَائِفَةٍ ه  
5. وَيَبْتَضِي كُلَّ سَيْفٍ لِلْفَنَاءِ وَلَوْ ه  
أَيُّنَ الْمُلُوكُ دُورُ التَّيْجَانِ مِنْ يَمِينِ ه  
وَأَيُّنَ مَا شَادَهُ شَدَادٌ فِي إِرَمِ ه  
وَأَيُّنَ مَا حَازَهُ قَارُونُ مِنْ ذَهَبِ ه  
أَتَى عَلَى الْكُلِّ أَمْرٌ لَا مَرَدَ لَهُ ه  
10. وَصَارَ مَا كَانَ مِنْ مُلْكٍ وَمِنْ مَلِكٍ ه  
دَارَ الزَّمَانِ عَلَى نَارٍ وَقَاتَلَهُ ه  
كَأَنَّمَا الصَّعْبُ لَمْ يَسْهَلْ لَهُ سَبَبُ ه  
فَجَائِعُ الدَّهْرِ أَنْوَاعٌ مُتَوَعَّةٌ ه  
وَلِلْخَوَادِثِ سُلُوكٌ يَهْوِيهِمَا ه  
15. نَهَى الْجَزِيرَةَ أَمْرٌ لَا عَزَاءَ لَهُ ه  
أَصَابَهَا الْعَيْنُ فِي الْإِسْلَامِ فَارْتَزَنْتِ ه  
فَاسْأَلْ بِلَنَسِيَّةٍ مَا شَارُ مَرْسِيَّةٍ ه  
وَأَيُّنَ قُوطِيَّةٍ دَارَ الْعُلُومِ فَكُنْ ه  
وَأَيُّنَ جَمْعٍ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نُزْهِ ه  
20. قَوَاعِدُكَ أَرْكَانُ الْبِلَادِ فَمَا ه  
تَبْكِي الْحَيَفِيَّةُ الْبَيْضَاءُ مِنْ أَسْفٍ ه  
عَلَى دِيَارِ مِنَ الْإِسْلَامِ خَالِيَّةٍ ه  
حَيْثُ الْمَسَاجِدُ قَدْ صَارَتْ كَنَائِسَ مَا ه  
حَتَّى الْحَارِيبُ تَبْكِي وَهِيَ جَامِذَةٌ ه  
25. يَا غَافِلًا وَلَهُ فِي الدَّهْرِ مَوْعِظَةٌ ه  
وَمَا شَيْءٌ مَرَحًا يُلْهِيه مَوْطِئُهُ ه  
يَلِكُ الْمُصِيبَةُ أَنْسَتَ مَا تَقْدَمُهَا ه  
يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ الْبَيْضَاءُ رَأَيْتُكُمْ ه  
يَا رَاكِبِينَ عِثَاقَ الْخَيْلِ ضَامِرَةً ه

فَلَا يُغَرِّ بِطِيبِ الْعَيْشِ إِنْسَانُ ه  
مَنْ سَرَّهُ زَمَنُ سَاعَتِهِ أَرْمَانُ ه  
وَلَا يَدُومُ عَلَى حَالٍ لَهَا شَرَانُ ه  
إِذَا نَبَتْ مَشْرِقِيَّاتٌ وَخَرَصِيَانُ ه  
كَانَ أَهْنُ ذِي يَزَنٍ وَالْعِمْدُ غُمْدَانُ ه  
وَأَيُّنَ مِنْهُمْ أَكَالِيلُ وَتِيْجَانُ ه  
وَأَيُّنَ مَا سَاسَهُ فِي الْفُرْسِ سَاسَانُ ه  
وَأَيُّنَ عَادَ وَشَدَادٌ وَقَحْطُ شَرَانُ ه  
حَتَّى قَضَوْا فَكَأَنَّ الْقَوْمَ مَا كَانُوا ه  
كَمَا حَكَى عَنْ خِيَالِ الطَّيْفِ وَسْنَانُ ه  
وَأَمَّ يَسْرَى فَمَا آوَاهُ إِيسُوانُ ه  
يَوْمًا وَلَا مَلِكُ الدُّنْيَا سَلِيمُ شَرَانُ ه  
وَلِلزَّمَانِ مَسَرَاتٌ وَأَحْزَانُ ه  
وَمَا لِمَا حَلَّ بِالْإِسْلَامِ سُلوَانُ ه  
هَوَى لَهُ أَحَدٌ وَأَنَّهُ تَهْـلِلَانُ ه  
حَتَّى حَلَّتْ مِنْهُ أَقْطَارٌ وَبُلْدَانُ ه  
وَأَيُّنَ شَاطِئَةٍ أَمْ أَيْنَ جَيْـشَانُ ه  
مِنْ عَالَمٍ قَدْ سَمَا فِيهَا لَهُ شَرَانُ ه  
وَنَهَرُهَا الْعَذْبُ فَيَاضُ وَمِـلَانُ ه  
عَسَى الْبَقَاءُ إِذَا لَمْ تَبْقَ أَرْكَـانُ ه  
كَمَا بَكَى لِفِرَاقِ الْإِلَهِ هَيْمَانُ ه  
قَدْ أَسْلَمْتَ وَلَهَا بِالْكَفْرِ عَمْرَانُ ه  
فِيهِنَّ إِلَّا نَوَاقِيسُ وَصَلَبَانُ ه  
حَتَّى النَّائِرُ تَرْثِي وَهِيَ عِيْدَانُ ه  
إِنْ كُنْتُ فِي سَيْفَةٍ فَالدَّهْرُ يَقْطُرَانُ ه  
أَبْعَدُ جَمْعٍ تَغْرُ الْمَرْءَ أَوْطَانُ ه  
وَمَا لَهَا مَعَ طُولِ الدَّهْرِ نِسِيَانُ ه  
أَدْرِكُ بِسَيْفِكَ أَهْلَ الْكَفْرِ لَا كَانُوا ه  
كَأَنَّهَا فِي مَجَالِ السَّبْقِ عَقْبَانُ ه

30. وَخَالِيلَيْن سَيُوفَ الْهِنْدِ مُرَهَفَةً ۝ كَانَتْهَا فِي ظِلَامِ النَّعْمِ نِيْسِرَانُ  
وَرَاتِبَيْنِ وَرَاءَ الْبَحْرِ فِي دَعَاةٍ ۝ لَهُمْ بِأَوْطَانِهِمْ عِزٌّ وَسُلْطَانُ  
أَعْنَدَكُمْ نَبَأٌ مِنْ أَهْلِ الْأَنْدَلُسِ ۝ فَقَدْ سَرَى يَخْدِيهِ الْقَوْمُ رُكْبَانُ  
كَمْ يَسْتَعِيثُ بَنُو الْمُسْتَضْعَفِينَ وَهُمْ ۝ أَسْرَى وَقَتْلَى فَمَا يَهْتَزُّ إِنْسَانُ  
مَاذَا التَّقَاطُعُ فِي الْإِسْلَامِ بَيْنَكُمْ ۝ وَأَنْتُمْ يَا عِبَادَ اللَّهِ إِنْخِسَانُ  
35. أَلَا نُفُوسُ أَيْيَاتٍ لَهَا هِمَمٌ ۝ أَمَا عَلَى الْخَيْرِ أَنْصَارُ وَأَعْوَانُ  
يَا مَنْ لِيذِلَّةٍ قَوْمٌ بَعْدَ عِزِّهِمْ ۝ أَحَالَ حَالَهُمْ كَفَرٌ وَطَغْيِيَانُ  
بِالْأَمْسِ كَانُوا مُلُوكًا فِي مَنَازِلِهِمْ ۝ وَالْيَوْمَ هُمْ فِي بِلَادِ الْكُفْرِ عُيُودَانُ  
فَلَوْ تَرَاهُمْ حَيَارَى لَا ذِيْلَ لَهُمْ ۝ عَلَيْهِمْ مِنْ ثِيَابِ الذَّلَالَةِ الْوُحُودَانُ  
وَلَوْ رَأَيْتَ بِكَاهُمْ عَيْدَ بَيْتِهِمْ ۝ لَهَالِكِ الْأُمُورِ وَاسْتَهْوَتْكَ أَحْزَانُ  
40. يَا رَبُّ أَمْ وَيُفْلِحُ حِيلَ بَيْنَهُمَا ۝ كَمَا تَفَرَّقَ أَرْوَاحُ وَأَبْنَادَانُ  
وَيُفْلِحُ مَا رَأَتْهَا الشَّمْسُ إِذْ بَرَزَتْ ۝ كَأَنَّمَا هِيَ يَأْقُوتٌ وَمَرْجَانُ  
يَقُودُهَا الْعِلْجُ لِلْمَكْرُوهِ مَكْرَهَةً ۝ وَالْعَيْنُ بِكَايَّةٍ وَالْقَلْبُ حَيْرَانُ  
لِيُثْلِ هَذَا يَذُوبُ الْقَلْبُ مِنْ كَمَدٍ ۝ إِنْ كَانَ فِي الْقَلْبِ إِسْلَامٌ وَإِيمَانُ

## ١. التوظيف الجدولي

نتناول فيه كلَّ صنف من صنفَي أسماء الأعلام على حدة، ونعني بالتوظيف الجدولي التوظيف الذي يركز على الاستبدال والاختيار. ونحقق فيه بالنظر إلى الأسماء الأعلام من زاويتين اثنتين متقاطعتين:

- الاستبدال -بناءً على السَجَلِ اللّغوي- ذلك أن السَجَلِ اللّغوي يرجع إليه كلُّ صنف من الأعلام المختارة فيكشف عن دلالاتها الأصلية على المكان (أعلام المكان) أو الزمان (أعلام الأشخاص: أفراداً أو جماعات).
- الاختيار بناءً على الوضع الأصلي: إذ الوضع الأصلي يعيّن دلالاتها الأولى ويساعد على تبين طاقاتها الإخبارية أو الإيحائية المنقطة في النصّ المدروس، باعتبارها جزءاً من موضوع النصّ أو مرجعه أو أجنبية عنه.

## تصنيف الأسماء الأعلام الموطّفة في قصيدة الرنديّ

أعلام الأشخاص (قيود الزّمان)	أعلام المكان (قيود المكان)	الأعلام في اللّغة الأعلام في القصيدة
(لا شيء)	الجزيرة، بلنسية. مرسية، شاطبة، جيّان، قرطبة، حمص - (= إشبيلية) $2 \times$ ، أندلس	أعلام الإخبار
نويّزن، شدّاك، [إزم]، ساسان، قارون، عاد، قحطان، دارا، كسرى، سليمان، القرس.	غمدان، يمن، إزم، أحد، ثهلان، الهند	أعلام الإيحاء

يبين الجدول أنّ النّصّ توفّر على أعلام مكان تؤدّي، بدرجة أولى، وظيفة إخبارية، ذلك أنها تحدّد الإطار المكانيّ الذي كان مسرحاً للأحداث الأليمة، فإذا المسرح المعنويّ هو الجزيرة (ب 15) أو الأندلس (ب 32). وقد ركّز الشّاعر على مدن معيّنة في هذا المجال الواسع هي: بلنّسية، ومرسية، وشاطبة في شرقيّ الأندلس، وجيّان وقرطبة في وسطها، وحمص (= إشبيلية) في غربها. وإذا الأحداث قد عصفت بكيان البلاد عموماً واستهدفت — في جملة ما استهدفتها — مدينة قرطبة أمّ القرى، فنفهم أنّ الفتنة زعزعت مركز الدولة، وأنّ الشّاعر اختار الحديث عن تلك المدن التي ذكرها مع قرطبة دون سواها لا لشيء إلّا لأنّ القدر اختارها للمصيبة فامتحنها بالسقوط أو الخراب. على أنّ هذه المدن فيما نعلم هي أكثر تضرراً بالفتنة فضلاً عن أنّ اندثار المدن المذكورة أدّى إلى انحسار رقعة الإسلام بالأندلس وانحصار الوجود العربيّ الإسلاميّ في الساحل الجنوبيّ الشرقيّ المحدود.

والشّاعر لم يستقص أسماء البلدان التي حلّت بها النكبة لأنّه ليس بصدّد درس في الجغرافيا أو التاريخ، ولا هو متفرّغ لإعداد تقرير علميّ في تفاصيل النكبة، هو شاعر لا تهّمه من سلسلة الأحداث إلّا بعض حلقاتها.

وإذا وضعنا هذه النّماذج من أعلام المكان المذكورة في ميزان التّلقّي تبيّنّا أنّها أعلام ينتظرها القارئ هي ومثيلاتها من المدن الأندلسيّة ويتوقّعها لأنّ موضوع النّصّ لا يخرج عن حدود الأندلس. فذكر هذه الأعلام



في النَّصِّ -دون أن يتحوّل إلى خطاب علمي- عيّن الإطار العلميّ وقيد النَّصِّ بالواقع الذي استلهم منه.

لكننا -من موقع التّلقي أيضاً- نتساءل لماذا لم يذكر الشّاعر ولو علماً واحداً من أعلام الزّمان يخبر به عن عوامل الأحداث؟ لماذا قيّد المكان ولم يربط مأساة الأندلس بأيّ شخص والحال أنّه ربط مآسي الشّرق التي استلهمها في قصيدته بأعيان مخصوصين؟

ليست هذه الحيرة نابعة من استغرابنا أن يكون الشّاعر تصرّف على غير وجه المألوف أو المنتظر، وإنما هي نابعة من شعورنا بأننا لو وجدنا في القصيدة أعلام أشخاص قصد بها الإخبار، ما كنّا لننكرها في موضوع يتعلّق بفنّ وحروب لها أسبابها ومسبباتها وعواملها من النّاس وأعوانها.

الحاصل أنّ القصيدة خلت من أعلام الأشخاص التي تؤدّي وظيفة الإخبار والتي من شأنها أن تقيّد الأحداث المسوقة في النَّصِّ بإمكانة معينة وتحمل المسؤولية في هذه الأحداث أشخاصاً معروفين، فليس في النَّصِّ تهمة ولا إدانة لمن تسبّبوا في نكبة الأندلس من القادة والملوك. فكان المسؤول الوحيد عن ذلك هو القضاء والقدر. أليس هذا هو معنى قوله:

ب 9. أتى عَلَى الْكُلِّ أَمْرٌ لَا مَرَدَّ لَهُ؟

وكذلك قوله:

ب 15. نَهَى الْجَزِيرَةَ أَمْرٌ لَا عَزَاءَ لَهُ؟

ذلك هو، وهو من المعاني الجزئية التي سيطرت شيئاً فشيئاً على آراء المسلمين ومواقفهم من نكبات الأندلس المتلاحقة وتكاملت فكوّنت العبارة الجامعة المستلهمة من نصّ القرآن «لَا غَالِبَ إِلَّا اللَّهُ»<sup>1</sup> وقد نقشوا هذه العبارة نهاية الأندلس في بعض أصناف العمارة وما زالت إلى اليوم آثارها ظاهرة للعيان فيما بقي من بنيان.

1 ولا سيّما من قوله تعالى: «إِنْ يَنْصُرْكُمُ اللَّهُ فَلَا غَالِبَ لَكُمْ»، آل عمران، 160، وقوله: «وَقَالَ لَا غَالِبَ لَكُمْ الْيَوْمَ مِنَ النَّاسِ»، الأنفال، 48، ومن قوله: «وَاللَّهُ غَالِبٌ عَلَى أَمْرِهِ وَلَكِنْ أَكْثَرُ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ»، يوسف، 21.

## II. التوظيف السياقيّ

يشمل درسنا لتوظيف الأعلام في السياق أعلام الإخبار وأعلام الإحياء جميعاً، لأنها تتفاعل في السياق بعضها مع بعض كما تتفاعل مع سائر الظواهر اللغوية الموظفة في بناء النصّ بصرف النظر عن وضعها الأول. وتتجلى لنا مظاهر تفاعلها وأثرها في نحت أسلوبية النصّ من خلال مداخل عديدة أهمها:

## 1. التوزيع والترتيب

ونحصر فوائدهما في الملاحظات التالية علماً بأن أعلام المكان والزمان في توزيعها وترتيبها تُقدّم صورة عن الكيان الذي يحدّثه في ازدهاره واندثاره.

أ. زرع الشاعر موضوعاً طريفاً في غرض تقليديّ العنوان إشكاليّ المحتوى، ذلك أن الشاعر جاء بالتفجّع على الأوطان مزروعاً في غرض «رثاء» البلدان. فننّ كانت عبارة «رثاء البلدان» تراثية فإنّها مبنية على المجاز لأنّ الرثاء عادةً ما يكون للأعيان المفقودين لا للأماكن المندثرة. ولئن كان التفجّع على الأوطان يجري في القصائد المصطبغة بصيغة المراثي فإنّه يأتي في المدائح وقصائد الوصف وغيرها أيضاً، وقلما استقلّ بذاته فشكّل غرضاً شعرياً قائم الذات. وفي مثل نصّ أبي البقاء الرنديّ هذا، يبسط مشكل الموضوع والغرض والحدّ الفاصل بينهما والعناصر المميّزة لكلّ منهما، وفي مثله يجد هذا المشكل حلّه أيضاً لأنّ المعنيّ بالفقد في هذه القصيدة ليس الإنسان المفرد ولا المكان المجرد، وإنّما هو الكيان الجامع المستهدف بتقلّب الحدثان ضحية فجاجع الزمان ومصائب المكان. وهذا الكيان المفقود تُجلى صورته أسماء الأعلام الموظفة في النصّ بجميع أنواعها.

ب. وقد مررنا في النصّ بأربعة أقسام تختلف في الحجم والوضعية، يطرق أولها الإنسان ويعالج آخرها الكيان. الأوّل على أنّه منطلق الأزمة، والأخير على أنّه غايتها ونهاية المأساة. وبين هذين القسمين استعراض في قسمين لفجاجع الزمان أولاً، فلمصائب المكان ثانياً، وبيان تسلسل العام المشترك والخاصّ المميّز، وتأكيد لارتقاء الحدث الخاصّ المميّز إلى مرتبة المصائب الكونية باعتباره يحوّل الفاجعة الواقعة إلى أزمة وجودية ومأساة كيانية، على ما يتّضح من تفصيل أقسام القصيدة وعناصرها في السلسل التالي:

الأقسام	الأبيات	المحور
I	1 - 5	قدر الإنسان. تقلّب الحدثان
II	6 - 14	فجائع الزّمان
	(1) 6 - 12	صور من فجائع العهد القديم
	(2) 13 - 14	فجائع الإسلام على وجه الدهر
III	15 - 32	مصائب المكان
	(1) 15 - 20	نكبة الأندلس
	(2) 21 - 24	خسارة الإسلام
	(3) 25 - 29	غفلة مسلمي الأندلس
	(4) 28 - 32	غفلة مسلمي الغرب والشرق
IV	33 - 43	مأساة الكيان

فكيف حلّت الأسماء الأعلام في هذه الأقسام؟

ج. استخدم الشاعر في قصيدته 24 اسماً علماً كرّر منها اثنين فإذا الاستعمالات تصل إلى 26.

واللّافت للنظر أنّه جمّعها في قسمي فجائع الزّمان ومصائب المكان، فلم يرد منها خارج هذين القسمين إلا خمسة أسماء خرجوا يدعم أسلوب التّجميع ويؤكدّه، فذكره لـ«ذي يزن» و«غمدان» في آخر القسم الأوّل كان في بيت التّخلّص إلى القسم الثّاني، هو بمثابة فاتحة السّلسلة وبداية القائمة فيها من الفصل بين القسمين بقدر ما فيها من الوصل، وذكره «حمص» (إشبيلية) في البيت 26 عوّذ على بدء لأنّ حمصاً ذُكرت من قبل، وإنّما خصّت في القسم الثّالث بالإعادة لأنّه المدينة الوحيدة المذكورة من غربي الأندلس، والمصيبة فيها كانت من أعظم المصائب، فالتّذكير بحمص تذكير بأهمّ المصائب وتأصيل للمأساة. أمّا ذكر «الهند» في البيت 29 فكان في عبارة جاهزة هي «سيوف الهند»، ولا يخلو استعمالها من قيمة إيحائية لا ترجع إلى ما فيها من كناية عن أجود السيّوف بذكر مصدر السيّوف الجيدة في القديم، بل هي ترجع إلى أنّها عبارة واردة في خطاب «مسلمي الشرق» حيث وصفهم بأبرز صفة يتحلّى بها المحارب منهم. أمّا ذكره «أندلس» في البيت 32 فعلى أنّها كلمة جامعة للبلدان الأندلسية المذكورة في النّص من ناحية، وللمصائب التي حلّت بها جميعاً من ناحية ثانية، ولأنّ «الأندلس» علّم دخل معناه في النّص

مبهماً بكلمة «الجزيرة» في البيت 15 وخرج بيناً جلياً، أو هو دخل جغرافياً وتاريخياً وخرج علماً دالاً على كيان إنسانيّ مندثر، هو الفردوس المفقود، أهله قصيدة الرنديّ لمزلة «إرم» وقدمته بديلاً منها في الدلالة على كل كيان عزيز مفقود بمقتضى ما لحق رمز «إرم» وأمثاله من الابتذال من جرّاء كثرة الاستعمال.

د. من الواضح إذن أنّ أعلام المكان التي للإخبار تبدأ باسم علم شامل لإسبانيا الإسلامية (الجزيرة)، وذلك في أول بيت من قسم مصيبة المكان (ب 15) وتختتم باسم علم آخر شامل لها (أندلس)، وذلك في آخر بيت من القسم المذكور (ب 32). والجدير بالملاحظة أنّ سائر الأعلام المتعلقة بالأندلس وردت محصورة بين اسمي (الجزيرة) و(الأندلس) ومرتبّة كالتالي: أعلام شرقيّ البلاد: «بلنسية» و«مرسية» و«شاطبة» فأعلام وسطها: «جيان» و«قرطبة» فعلم في غربها: «حمص» (= إشبيلية).

وفي هذا «النطق» من التوزيع والترتيب إيحاء بأنّ الأزمة المعنوية أزمة كيان تتجاوز الإنسان والمكان، وأنّ المصيبة كونية لا حادث عابر له قانون المعنى من معاني الرثاء الاجتماعية، وأنّ النصّ رغم ما فيه من تفصيل يقوم على التفاصيل، وإلى جانب ما فيه من وصف يتأسس على التأمل فيما حلّ بالإسلام وما حلّ بالإسلام سلوان.

## 2. التّقريب

ومما جلب أعلام المكان التي استعملت أولاً للإخبار، إلى حظيرة الإيحاء في مستوى ثانٍ مطابقتها في النصّ بأعلام المكان التي لم يكن الحديث يقتضي ذكرها لأنّ الموضوع لا يتعلق بها أساساً، فلما ذكر منها ما ذكر وجب في مستوى الدرس التّقريب بينها، والتّحقيق في الحركة التي داخلتها بمفعول هذا التّجاوز. فما هي اتّجاهات هذه الحركة ودلالاتها؟

تمتّ المطابقة إجمالاً بين الأندلس واليمن، وتفصيلاً بين سائر المدن الأندلسية المذكورة من «بلنسية» إلى «حمص» مروراً بـ«مرسية» و«شاطبة» و«قرطبة» وبقية أعلام المكان التي للإيحاء بالتّركيز على «إرم». وكلّ من الأندلس و«إرم» تضاهي الجئة. فالأندلس هي الفردوس المفقود و«إرم» سواء أخذت في معنى قبيلة أو جبل يُضرب به المثل في الشموخ أو كانت «إرم ذات

الجماد، التي نص القرآن على أنه «لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُهَا فِي الْبِلَادِ»<sup>1</sup> هي المدينة التي بناها شذاد بن عاد على أعمدة من رخام قرب عدن تصميماً على صورة الجنة.

فإذا الجزيرة (الأندلس) أشبه بالجزيرة (العربية)، وجنة الغرب الإسلامي سليلة جنة الشرق العربي، وإذا النكبات التي سجلها التاريخ القديم: التدمير الذي مُنيت به «إرم» و«غمدان» رغم عظمتها وصمودهما وهزيمة المسلمين في «أحد»، محنة لعباده أو عقاباً سلطه عليهم أو قدراً أجراه في شأنهم، تلتقي جميعها في حاضر الأندلس، تفسره أو تبرره ولكنها قبل كل شيء تُنبئ بمآله محولة رمز جنات عدن، الفردوس المفقود، من «إرم» إلى الأندلس.

وأبلغ ما كان عليه أسلوب الشاعر في التقريب بين أعلام الأشخاص التي من السجلين قيامه على غياب التقريب. ذلك أنه اكتفى — كما مر — بسلسلة من أعلام الإحياء، «ذو يزن» و«شذاد» و«قارون» و«عاد» و«دارا» و«قحطان» و«كسرى» و«سليمان» و«الفرس» و«بنو ساسان»، دون أن يذكر ولو اسماً لفاعل أندلسي مخرجاً واقع الأندلس في نصه شاهداً على نكبات لا شاهداً على بطولات، مؤمناً بأن التاريخ يعيد نفسه، معبراً عن أسفه لهذا الوضع الذي يتكرر دون أن يتطور بتغيير الأعلام المسؤولين عن البناء والهدم.

### 3. التوقيع

وقد دخلت الأسماء الأعلام المستخدمة في النصّ بنوعيتها في نظام من الإيقاعات قوى طاقة التوظيف فيها، منها ما له صلة بالقافية العامة المتخيرة وتحديدًا بالكلمات، مقاطع الأبيات، ومنها ما له صلة بالكلمات الدالة على المفاهيم الكبرى المتحركة في النصّ وأمكن لنا صياغتها على منوالها، إلى جانب إيقاعات متولدة من جناسات وأخرى نابعة من موازنات وحسن تقسيم.

فمما له صلة بالقافية العامة المتخيرة الأسماء الأعلام الموظفة مقاطع تختم الأبيات في:

5. غمدان، 7. ساسان، 8. قحطان، 12. سليمان، 15. ثهلان، 17. جيان.

ومما له صلة بهذه الكلمات مقاطع الأبيات، وإذن بالقافية العامة أيضاً الكلمات المعبرة عن المفاهيم المسيطرة على النصّ وضعناها في القوالب التالية، على صعيد محور النصّ: الأوطان والبلدان، وفي مستوى محتواه: الإنسان والحدثان من ناحية، والزمان والمكان والكيان من ناحية أخرى.

وقد أقدم الشاعر بعد ذلك على مغامرة فنيّة ظاهرها كذب ولعب وحقيقتها صدق وجدّ، فعقد ألواناً من الجنس بين الأزواج التالية:

الغمد / غمدان، شاده / شذّاء، ساسه / ساسان، دار / دارا، آواه / إيوان.

وشفع الجنس في تقريبه بين الغمد / غمدان بتشبيه تمثيل مقلوب للسيف في غمده بسيف بن ذي يزن» في قصره «غمدان»، و«سيف» علماً على «ابن ذي يزن» هو في أصله تشبيه للسيف بالمسمى بالسيف من حيث هو سلاح قاطع. ولما كان السيف محتاجاً إلى الغمد وكانت بنية غمدان، اسم القصر، على بنية صوتيّة قريبة من بنية كلمة «الغمد» الصوتيّة، كان «غمدان» مؤهلاً لاحتواء السيف، فغدا «الغمد» معنى في «غمدان» بمقتضى القرابة الصوتيّة وكذلك بمقتضى القرابة المعنويّة التي بينه وبين «سيف» اسم «ذي يزن» في أصل الوضع اللغوي، بالإضافة إلى أنّ «غمدان» ظرف كان يحوي الاسم والجسم معاً.

واشتقّ الشاعر الفعل من الاسم على أساس المادّة الصوتيّة في بقيّة نماذج الجنس، لا على أساس صيغة أو قياس لتحصيل معنى في النصّ يطابق صنع صاحب الاسم في الواقع: إيهاماً بأنّ الفعل يبرّره الاسم ويحدّد مسؤوليّة صاحبه فيه ويوجب تهمته به. وما ذلك إلا تعبير عن حيرة في نفس الشاعر وصراع الحيرة تظهر في اتّجاهه إلى الأسماء لاستنطاقها ومحاولة كشف سرّها بعد أن تأكد من اندثار الأفعال وقد يئس منها. والصراع يظهر في مقاومته اعتباطيّة العلامة ونضاله من أجل تبرير العلاقة بين الدالّ والمدلول، ليوهم بأنّ العلاقة بين الاسم وفعل صاحبه خارج النصّ كان ينبغي أن تكون مبرّرة لما ثبت من تبرير بينهما في النصّ فنيّاً. ومن كلّ ذلك نفهم أنّ الإجادة الفنيّة هي البديل الوحيد لما حصل في الواقع من إشادة وإبادة. هذا لعب من الشاعر بالكلمات، وما ذلك إلا حلّ من حلول اليأس انغرس في إحساسه الفاجع بالمأساة.

وفي تصوير فجائع العهد القديم ثمّ في تصوير نكبة الأندلس لجأ الشاعر إلى توظيف الأسماء في ضروب أخرى من الإيقاع، مرجعها إلى الموازنة وحسن التّقسيم، فعبر عن معنى التّفجّع مستخدماً الاستفهام الإنكاريّ بدأين:

• في فجائع العهد القديم:

أَيْنَ | المَلُوكُ ذُوو التَّيْجَانِ مِنْ يَمَنٍ  
وَأَيْنَ | مِنْهُمْ أَكَالِيلُ وَيَّيْجَانُ  
وَأَيْنَ | مَا شَادَهُ شَدَادُ | فِي إِرَمِ  
وَأَيْنَ | مَا سَاسَهُ | فِي الْفَرَسِ سَاسَانُ  
وَأَيْنَ | مَا حَاَزَهُ قَارُونُ | مِنْ ذَهَبٍ  
وَأَيْنَ | عَادُ وَشَدَادُ وَقُحْطَانُ

• في نكبة الأندلس:

أَيْنَ | قُرْطُبَةُ دَارُ الْعُلُومِ فَكَمْ...  
وَأَيْنَ | جَمِصٌ وَمَا تَحْوِيهِ مِنْ نَزْوٍ...

وقد عزز ذلك في البيت 17 بشبه قافية داخلية للترصيع حيث قال:

فَاسْأَلْ بِلَنْسِيَّةٍ :  
مَا شَأْنُ مُرْسِيَّةٍ  
وَأَيْنَ شَاطِئَةٍ  
أَمْ أَيْنَ جَبَّانُ  
مُسْتَفْعِلُنْ فَعِلُنْ

وقد طفت فيه إيقاعات البحر البسيط العروضية على سطح البيت وتفاعلت مع إيقاعات النّصّ الخاصة المذكورة، فأخرجت الكلام في وحدات صغرى على منوال صوتي تركيبى مرّد، أدّى فيه التّرديد معنى التّعديد، أي بمعنى الذّكر المتسلسل لأسماء المفقودات بمعنى التّفجّع لفقدائها وندبها أيضاً.

## ١١. التّوظيف التّناسيّ

هذا الضّرب من التّوظيف يهّم أعلام الإحياء أساساً. وأعلام الإحياء لا ترتبط بموضوع النّصّ ارتباطاً مباشراً كأعلام الإخبار، ولا تدلّ مثلها على أعيان الأشخاص وظروف المكان والزّمان التي يحيل إليها، فهي لا تؤدّي وظيفتها بما وضعت لتخبر به بل بما أصبحت ترمز إليه، لأنّها رواسب ثقافية، واستعمالات مستلهمة من رصيد تراثي ارتقت فيه —وهي علامات— إلى مستوى العوالم التي تسكن النّصّ مختزلة مكتنزة وتفتح على مصادر الإلهام المختلفة

التي قام عليها. وبذلك، هي تعقد بين النصّ المعنّي وأصوله الثقافيّة صلات متعدّدة الاتجاهات فتحوّله إلى حلقة من ضفيرة واصله موصولة في سلسلة متعدّدة الحلقات.

وقد ربطت أعلام الإيحاء الموظّفة في قصيدة الرنديّ بين نصّها ومصادره ربطاً عاماً وربطاً خاصاً:

### 1. تضافر النصّ ومصادر الثقافة العامّة

استلهمت هذه الأعلام من التّاريخ العربيّ والإسلاميّ ومن أساطير العرب والقصص القرآنيّ:

فهو «قحطان» يعتبر جدّ جميع شعوب الجزيرة العربيّة و«أبا اليَمَن» على وجه الخصوص. وقد أطلق اسم «قحطان» على اليمنيين. و«عاد» في الأساطير قريب العهد من عهد «آدم»، عمّر مائتين وألف سنة. وقصّته تُذكر للاعتبار بقصص الماضين من الأمم التي ظلمت وبغت وكذّبت الرّسل فحقّ عليها العذاب.

أمّا «شَداد» فهو «شَداد بن عاد» من الشّخصيّات الأسطوريّة أو شبه الأسطوريّة كان فيما يذكرون ملكاً جباراً عمّر خمس مائة سنة أو تسع مائة سنة. أسّس قرب عدن مدينة «إرم» ذات العماد المذكورة في القرآن على أعمدة من رخام يريد أن يضاهاى بها الجنّة ولكنّها دُمّرت عقاباً له على أنانيّته.

و«قارون» هو مثال العَلَم ذي العِلْم الغزير والمال الوفير المتأثّي أساساً من اكتناز الذهب، مضرب الأمثال في المال لا يفنى.

وأما «سليمان» فهو النّبيّ «سليمان بن داود» ذكره القرآن وميّزه بالعلّم بمنطق الطير.

و«غمدان» وهو قصرٌ بصنعاء شهير خرب وأعيد بناؤه، اتّخذ منه «سيف بن ذي يزن» مقاماً بعد انغزو الفارسيّ.

أمّا أسماء «ساسان» و«كسرى» و«دارا» و«الفرس» فأعلام مستلهمة من تاريخ الفرس. فهـ بنو ساسان هم ملوك الفرس و«كسرى» من ملوكهم مشهور ببايوانه الباقية آثاره إلى اليوم بالمداثن جنوب غربيّ بغداد.



ومن الأمثال وتاريخ الإسلام «أحد» و«ثهلان» وهما علّمان على جبلين يُضرب بهما المثل في الشموخ: «أحد» واقع في نحو 4 كلم شمالي «الديانة»، عنده صارت الواقعة بين الرسول محمّد وخصومه المكّيّين، وفيها انهزم المسلمون.

و«ثهلان» جبل ضخّم بد«العالية»، و«العالية» اسم لكلّ ما كان من جهة «نجد» من «الديانة» وقراها وعماييرها إلى «تهامة»، وقيل في بلاد بني نمير.

وتلتقي هذه الأعلام في معنى الاعتبار بما كان في ماضي الزّمان وأتت عليه عوارض الحدثان من الكائنات البشريّة (قيود الزّمان) والمعماريّة (قيود المكان) التي فنيت، وكان يتصوّر أنّها تُفني ولا تُفنى، اندثرت طبق سنّة الله في خلقه حين جاء أجلها وانتهت وظائفها في الدّنيا، سواء أصلحت فرفعت واستحقّت الأجر والثّواب، أم أفسدت فدمّرت واستحقّت العقاب على التّحدي والأنانيّة<sup>1</sup>.

والقيمة المضافة التي تقدّمها هذه الأعلام للعالم لنصّ الرّندي أنّها تقوّي الحيرة بنفوس المتأمّل في شؤون الحياة والأحياء وأسرار الإرشادة والإبادة والحالة البشريّة والقدرة الإلهيّة، وفيما إذا كان الإنسان أمام تقلّب الحدثان بطلاً أم ضحية، وفيما إذا كانت الأندلس جنةً مفقودة أم حادثاً عابراً.

## 2. تضافر الأشعار المتعارضة أو المتواردة

نعرف أنّ قصيدة أبي البقاء الرّندي المدروسة، وهي من آثار القرن السّابع الهجريّ معارضة لنونيّة أبي الفتح عليّ بن الحسين بن عبد العزيز البستيّ (ت 400 هـ) التي طالعيها:

زِيَادَةُ الْمَرْءِ فِي دُنْيَاةٍ تُقْصَرُ أَنْ ۝ وَرَبْحُهُ غَيْرَ مُحْضٍ الْخَيْرِ خُسْرَانٌ

1 لمزيد من التفصيل حول هذه الأعلام وما تعلق ببعض أصحابها من أساطير تُراجع دائرة المعارف الإسلاميّة E12 خاصة في فصول: «إزم» و«غمدان» و«قارون» و«قحطان»، ويراجع محمّد عجينة، موسوعة أساطير لمرب عن الجاهليّة ودلالاتها، دار الفارابي، بيروت، والعربيّة محمّد عليّ الحامي للبشر والتّوزيع، صفاقس، 1994، حول «سليمان» و«عاده» و«شدّاد بن عاد» و«إرم ذات الجملاد»، ج. 1، ص من: 330-333، وج. II، ص من: 115-118.

وهو من أعلام القرن الرابع. ونعلم أن أحمد شوقي (1868-1932) أمير الشعراء في العصر الحديث عارض نونيَّتي الرندي والبستي بقصيدة «دمشق»، وقد أنشدها سنة 1926 بمناسبة انطلاق الثورة السورية. قال في طالعها:

قُمْ نَاجِ جَلَّتْ وَأَنْشُدْ رَسْمَ مَنْ بَأَثُوا \* مَشَتْ عَلَى الرَّسْمِ أَحْذَاثُ وَأَزْمَانُ  
ونعلم كذلك أن الحنين إلى الأوطان والتفجع على البلدان من الموضوعات التي توارد عليها شعراء آخرون. وأقرب نصوص القوارد على هذا الموضوع صلة بنص الرندي قصيدتان على رويِّ النون أيضاً، إلا أنهما من الكامل لا الخفيف، مكسورتا المجرى لا هـ ضمومتاه، تعارض اللاحقة منهما السابقة، وتوارد كلتاهما قصيدتي الرندي والبستي مجرد مواردة، الأولى لابن رشيق في القرن الخامس (ت 456 هـ) في «رثاء القيروان» يقول فيها:

كَمْ كَانَ فِيهَا مِنْ كِرَامٍ سَـ\_\_\_\_ادَةٍ \* بِيضَ الْوُجُوهِ شَوَاخِ الْإِيْمَةِ—\_\_\_\_انِ  
والثانية لشمس الدين محمود الكوفي في القرن السابع (ت 656) يرثي فيها بغداد وطالعها:

إِنْ لَمْ تُقَرَّحْ أَنْمُعِي أَجْفَ—\_\_\_\_انِي \* مِنْ بَعْدِ بُعْدِكُمْ فَمَا أَجْفَ—\_\_\_\_انِي!  
ونعتبر أن هاتين القصيدتين أقرب النصوص صلة بنونية الرندي لأن بعض الدارسين يعتبرهما معارضتين باتم معنى المعارضة وآخرين يعتبرونهما معارضتين بالمعنى فقط<sup>1</sup>.

على أن هذه النصوص جميعها نسلت من أصل واحد استلهمته وتمثلته، وإن كان على رويِّ السبي غير رويِّ النون، ذلك هو نصُّ البحترى في إيوان كسرى، الصور لما ساء الموجود بين التصدع والصمود، وطالع قصيدته [الخفيف]:

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يُدْنَسُ نَفْسِي \* وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَ—\_\_\_\_سِ  
والجدير بالملاحظة أن:

1 محمد محمود قاسم نوفل، تاريخ المعارضات في الشعر العربي، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1983، ص: 93-94.

• قصيدة الرندي هي أكثر هذه المجموعة حُفُولاً بأسماء الإيحاء المستلهمة من تاريخ العرب وأساطيرهم وأمثالهم ومن تاريخ الفرس والقصص والتاريخ الإسلامي، ففيها توظيف للأعلام متنوع. هي عصارة تاريخ الإنسانية ومُجمَع الحالة البشرية.

• شبح «كسرى» وإيوانه خيَمَ على جملة هذه النصوص بصريح اسمه كما في سينية البحترى طبعاً، وما شاكل اسمه في الدلالة على حضارة الفرس العتيقة المندثرة كما في قصيدة الرندي، وبما يُكنى عنه من العبارات كما في قصيدة الكوفي حيث قال:

أَفْتَنَّهُمْ غَيْرَ الْوَادِثِ مِثْلَ مَا — أَفْتَنْتُ قَدِيمًا صَاحِبَ الْإِسْمِ وَأَنْ

• صلة نص الرندي بسينية البحترى في تاريخ الفرس أمتن وأقوى، لأن أعلامها تحولت عنده من مجال الإخبار إلى مجال الإيحاء.

• وصلتها — في مستوى توظيف أعلام الإيحاء — بنصّ المواردة أقوى من صلتها بنصّ المعارضة لأن البستي عمم الحديث وأخرج المعاني في قوالب حكيمية في الجملة غير مقيدة لا بزمان ولا بمكان. وأما شوقي فلئن حول أعلاما من الأندلس وظفها للإيحاء فهي أعلام تستدعيها أعلام الرندي التي للإخبار، ولكنّه غيرها فكان صنيعه مع الرندي في تحويل أعلام الإخبار أعلام إيحاء صنيع الرندي مع البحترى.

وإذا اعتبرنا أنّ مدونة الأشعار التي تكونها النصوص المذكورة بداية من قصيدة البحترى إلى قصيدة شوقي وحدة قائمة الذات أو نصّ جامع متكامل أو شجرة نصوص بينها نسب، تبيّن أنّ اللاحق منها يسمو بالسابق إلى مستوى الإيحاء حتّى ينحصر الإخبار في آخر نصّ ويغلب الإيحاء على باقي نصوص المجموعة. فكان مآل كل علم مدون في نصّ إبداعي إلى الانقطاع عن الواقع الذي وُضِعَ له في الأصل. هل يعني ذلك أنّ الأعلام في النصّ الأدبي مؤهلة لرتبة الرمز، مكتسبة طاقة متجددة تختزن الدلالة على المثل، داعية دوماً إلى الاعتبار؟ هي كذلك إلا إذا تكرّر منها المثال دون أن يعوّضه بديل فيلحقها الابتذال بحكم الشيوع وكثرة الاستعمال. أمّا المثل التي تتجدد مسميّاتها من نصّ إلى نصّ كتحويل «إرم» إلى «أندلس» من قديم التاريخ إلى عهد الرندي مروراً بتحويلها إلى «القيروان» فأبى «بغداد» فتبقى رموزاً حية ذات دلالة وإبداع.

و الحاصل أن الأسماء الأعلام عوالم أكثر منها علامات. تسكن النُصص بمسمياتها المعينة، وينفتح بعضها على بعض فتولد فيه عوالم جديدة من الشعور بواقع تمتاز فيه التجربة بالثقافة، لها قيمة كيانية وبعدها كوني، كما تولد فيه عبراً من الوجود ومواقف من التراث تؤكد لها الظروف وليست هي من قبيل المواقظ الجاهزة.

والنصوص التي توظف فيها الأسماء الأعلام على هذا النحو تستمد قيمتها الشعرية مما يحصل فيها من تقييد للأحداث المصورة والوضعيات المقررة عن طريق التعيين الذي تأتي له الأعلام، وأيضاً من تحريرها -مقابل ذلك- من قانون الخاطر العابر والمشهد المبتذل، عن طريق التفسير الذي تقدمه الأعلام نفسها والتبرير الذي يدعم شرعية وجودها.

## الفصل الثالث

### العدد الخالق للوجود توظيف المثني في النص الشعري

يندرج بحثنا هذا في إطار اهتمامنا بتفاعل البنية والرؤية في النص الأدبي، وبمحاولتنا الإجابة على السؤال التالي: كيف تتحول الظاهرة اللغوية ظاهرة أسلوبية؟ أو كيف تنتقل من أداة في التعبير إلى مقوم فاعل في الشعور والتفكير؟ وسنقدم فيه ملاحظات تتصل بخصائص توظيف المثني وتصريف خطاب التثنية عموماً في النص الشعري.

وقد اخترنا معالجة هذه الظاهرة لأن للعدد في التثنية قيمة خاصة ليست للعدد في حالة الأفراد أو حالة الجمع. فتصريف الكلام في المفرد والجمع هو الغالب الشائع في الكلام الأدبي وغير الأدبي. ولا شك في أن اختيار بناء الكلام على صيغ الأفراد يختلف عن اختيار بنائه على صيغ الجمع. وكلا الوجهين يختلف عن اختيار تنوع الصيغ في النص الواحد. وجميع ذلك حقيق بالدرس والتحليل بحسب أنواع الكلام وأجناس الأدب. لكن في بناء الكلام على التثنية تخصيصاً بعدد اثنين يتجه النظر فيه مبدئياً إلى قيمته الرياضية، وما يحتمل أن يترتب عليها من دلالة تجعل الاثنين -لوجب خاص- يتميزان عن الواحد من المسميات كما يتميزان عن الجماعة. ذلك أن المفرد والجمع يتقابلان. أما المثني فلا يقابل المفرد إلا في نطاق الجمع، ولا يقابل الجمع لأن معنى الجمع يبدأ من التثنية. فقيمة التثنية لا تظهر إلا في غياب الحالات التي تقتضي استعمال المفرد أو الجمع، وهي أكثر حالات اللغة، وذلك يبين أن مجال التثنية في العربية محدود للغاية، علماً بأن هذه المقولة الدخوية انقضت من

بعض اللغات بعد أن كانت موجودة فيها، وأنها مقولة غائبة تماماً في عاميتنا بتونس لضعف قيمتها التمييزية، ولعلها كذلك في جميع عاميات العربية.

وقد لاحظنا أن استخدام التثنية في الشعر يكتسي طرافة خاصة ولا سيما إذا كان من الاختيارات البنيوية في القصيدة التي تؤهل التثنية لمرتبة المقومات الإبداعية العامة.

والثنى في العربية هو ما دلّ على مفردين اتفقا لفظاً ومعنى. وهو ظاهرة لغوية، أو إنجاز لغوي لمقولة التثنية يخصص فيها الاسم بزيادة لفظية ومعنوية بها يتمّ الضمّ بين المسمّيين المتجانسين فيتحقق معنى الجمع بين الاثنين<sup>1</sup>، سواء كان المتجانسان متصلين كما في العينيّين والشفتيّين واليدّين والرجليّين وأمثالها من المسمّيات المقرونة المتلازمة عادة، أو غير المتصلّين، وذلك في أكثر اللغة. ففي جميع ذلك يكون لل اثنين حكم الاثنين مبنى ومعنى.

لكن الثنى قد يكون غير حقيقيّ، فيؤدّي معنى التّضخيم، إمّا عن طريق التّغليب أو عن طريق التّعميم.

فأما التّغليب فهو معنى يفيد ما لا يقبل التّثنية من الأسماء، وهو "ما لا نظير له من لفظه ومعناه"<sup>2</sup>. ويكون التّغليب بإيراد اسم أحد الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، مثنّى، والدّلالة به على مسمّي الاثنين معاً، مثل أن يستعمل القمران للشمس والقمر، والبصرتان للبصرة والكوفة، حيث يكون للواحد حكم الاثنين.

وأما التّعميم فهو بناء الاسم المشترك الدّلالة بين الاثنين المتلازمين غير المتجانسين، على صيغة المثنّى حيث يقصد معنى الشّمول، كاستعمال الثّقليّين للإنس والجنّ كناية عن سائر الكائنات، والمصرّين للبصرة والكوفة للدّلالة على أقصى الأمكنة، والأخضرّين للعشب والشّجر ولكلّ نبت لاحق بهما. ففي مثل هذه الحالات يكون لل اثنين حكم الجميع<sup>3</sup>.

1 انظر: المنصف عاشور، ظاهرة الاسم في التّفكير النّحويّ، ص: 208-212.

2 محمّد الأنطاكي، المحيط في أصوات العربية ونحوها وصرفها، ط 3، دار الشّرق العربيّ، بيروت، 1971، ج. 1، ص: 252.

3 انظر: الأب رفاثيل نخلة اليسوعيّ، غرائب اللغة العربيّة، ط 3، دار الشّرق، بيروت، 1976. والتمييز بين معنيي التّغليب والتّعميم هو من اجتهادنا عند تأملنا في الأمثلة التي جمعناها وحققنا في معانيها.

فالتثنية في أصل الوضع اللغوي، إن كانت تعني أن للاتنين حُكمً الاثنين، فإنها تعني أيضاً أن للواحد—في حالة التغليب—حُكم الاثنين، وأن له—في حالة التعميم—حُكم الجميع<sup>1</sup>.

وفي الأدب يستعمل المثني حقيقياً وغير حقيقي بوجوه ليست خاصة بنوع الكلام ولا بمستواه. لكن مقولة التثنية تحولت في كثير من مقامات خطاب التثنية في الشعر من مقولة نحوية إلى نزعة شعرية، فكانت على صلة بالكلام من حيث هو شعر وقول مخيل.

ومن أبرز مظاهر ذلك مخاطبة الشاعر الاثنين حيث لا يقصد مثني حقيقياً ولا حتى مخاطباً معيناً، بل هو يجري في ذلك مجرى امرئ القيس في استيقاف المصاحبين على الأطلال، فهذه نزعة شعرية تقليدية من النزعات التي قام عليها عمود الشعر منذ الجاهلية، لم يلتزمها الشعراء في جميع أشعارهم، إلا أن أثرها بقي ملحوظاً في كل طور من أطوار الأدب العربي حتى العصر الحديث.

1 عرّف شريف يحيى الأمين—في المعجم الذي أعده: معجم الألفاظ المثناة (المثنيان)، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، 1982—الألفاظ المثناة التي عني بجمعها من الماخذ والتراجم وكتب التاريخ ونصوص الشعر بكونها "كُلُّ لفظ بصيغة المثني يتضمن معنى ثابتاً أو معنيين متلازمين مقترنين اقتراناً ضرورياً ودائماً، كما هو الحال في أسماء الأعلام والأسماء المعرفة، بحيث نعرفهما معاً، ولو ذكر أحدهما لذكر الآخر معه"، (ص: 5)، وصنّف (ص: 5) — 7) الأنواع التي تنطوي عليها هذه الألفاظ عشرة أصناف. ومرجع هذه الأنواع في رأينا إلى الأقسام الثلاثة التي ذكرناها: المثني الحقيقي ومثني التغليب ومثني التعميم، علماً بأن معجم شريف يحيى الأمين يشكل مدونة من مدونات الاستعمال، كبيرة الفائدة إذ تتضمن حوالي 3600 مثني مستعمل في كلام العرب، يشترك كثير منها في سائة لغوية واحدة إذ أن كثيراً من المواد أعطت كثيراً من المثنيات، إلا أن هذا المعجم غير موثّق التعريفات ولا منسوب الشواهد ولا معين المصادر، وقد اكتفى صاحبه بالقول في مقدمته: "لعل أول من اهتم بهذا الموضوع بشكل واضح هو يعقوب بن السكيت (386-442 هـ) فأفرد له فصلاً خاصاً في كتابه إصلاح النطق". أما الكتاب الخاص الذي صنّف في هذا المضمار فهو جنى الجنتين في تمييز نوعي المثنيين للإمام محمد بن فضل الله المحبّي (ت 1111 م). وقد لاحظنا أن شريف يحيى الأمين أدخل في معجمه استعمالاً حديثة مثل: «الأميركتان» (أميركا الشمالية وأميركا الجنوبية)، و«الحبلان» (الاتجاهان المتضادان) في الاستعمال العامي: «فلان يلعب على الحبلين» ومعناه—في تقديره—يتظاهر أنه مع هذا الفريق ومع الفريق الآخر. وهذا التوسيع كان ينبغي أن يدعوه أكثر إلى توثيق الشواهد ليتعرف النارس تواريخ الظواهر ويقيّن مظاهر تطور استعمال المثنيين في اللغة.

وأصل مخاطبة المثني في هذا المقام أن يكون مطلقاً لا تعتمد فيه تسمية المصاحبتين الوهميين باسم معين، ولا بصفة مخصوصة، ثم ظهر الاتجاه إلى نعتها في الاستهلال بالخليتين كما فعل عمر بن أبي ربيعة في كثير من قصائده، ومن ذلك قوله<sup>1</sup> [مجزوء الوافر]:

خَلِيلِي أَرْبَعًا وَسَلَا ۝ بِمَغْنَى الْحَيِّ قَدْ مَثَلَا<sup>2</sup>  
بِأَعْلَى الْوَادِ عِنْدَ الْبَيْتِ ۝ رَهِيحٌ عَبْرَةٌ سَبَلَا<sup>3</sup>  
وَقَدْ تَغْنَى بِهِ نَعْمٌ ۝ وَكُنْتُ بَوْضِلَهَا جَذَلَا<sup>4</sup>

وقد تتواصل مخاطبة المثني بعد الطالع فتتسرّب التثنية إلى صلب القصيدة، وتسيطر على عموم المبنى والمعنى فيها، كما في قصيدة عمر التي استهلها بقوله<sup>5</sup> [الطويل]:

خَلِيلِي عَوْجًا نَبْكَ شَجْوًا عَلَى رَسْمٍ ۝ عَفَا بَيْنَ وَادٍ لِلْعَشِيرَةِ فَالْحَزْمُ  
حيث التزم ترديد كلمة «خَلِيلِي» في مطلع كل بيت من أبيات القصيدة، وركز خطابه على التثنية، معاملاً الخليتين معاملة الطرف المشارك في القصيدة، بل الحكم في القضية، الذي يَرَجَى منه اتخاذ موقف نصير للمخاطب، وهو الشاعر الناطق، المتضرر العاشق.

وقد لفت نظرنا هذا الأسلوب في شعر أحمد شوقي من المحدثين، وهو الذي اعتمده في شعره الغزلي، وفي سياق الحنين إلى الأوطان، وفي مجال التاريخ الوطني، وبالجملة في مقامات الحنين إلى الماضي بحيث يتضح أن الشاعر حريص على توظيف هذه الظاهرة الشعرية التقليدية في شعره، لأنها تستدعي لنصه جلال القَدَم<sup>6</sup>.

وفي استحضار الاثنين تجريد من الشاعر لمخاطبتين من ذاته، يخاطبهما، وهو المعنى بالكلام، وفيه أيضاً إيهام—وقد يكون في الأصل تعبيراً عن حقيقة—

1 الديوان، دار صابر - دار بيروت، بيروت، 1961، ص: 337.

2 مثل: زال عن موضعه.

3 السبل: الطر.

4 تغنى: نفهم.

5 الديوان، ص: 357.

6 خصائص الأسلوب في «الشوقيات»، ص ص: 426-427.



بحضور شاهدين على الموقف لإخراج المعنى من المجال الذاتي إلى مجال موضوعي، فيه للحجة وزن مع قصد إلى توسيع المعنى من الإطار الفردي إلى الإطار الجماعي، حين يتخذ الهمم الكياني الإبداعى الوجودي صبغة الهمم الكوني الشامل. ففي مخاطبة المصاحبين نزعة إلى التواصل، ودليل على الرغبة لا في تحقيق التلقي فحسب، بل في تحقيق التلاقي أيضاً. ولذلك عوض خطاب المثني خطاب الجمع في بعض الحالات، وخطاب المفرد في حالات أخرى. وما تقلص أسلوب خطاب التثنية، وسيطرة فكرة تشريك الجماعة، سواء بطريقة إحصار اثنين منها أو أقل أو أكثر، إلا دليل على ضعف فكرة الشهادة -وهي لا تقبل إلا من اثنين على الأقل- وقوة فكرة المشاركة في موقف الحنين. فلئن كانت التثنية في مثل هذه الحالة وسيلة في التعبير، واقعة في حدود الأداة اللغوية، فإنها تحولت إلى نزعة شعرية ليس للعدد فيه قيمة رياضية.

وقد لاحظنا أن التثنية التي قد يختارها الشاعر أو يضطر إليها بموجب دوران حديثه على اثنين في بعض كلامه، ما إن يتحقق فيها معنى الجمع بين الاثنين في بدايته حتى يفقد العدد معناه فيها شيئاً فشيئاً، لأن الشعر تحقق في مستوى الفرد أو الجماعة، وتعمق في هم الواحد أو الكل، وليس تحقيقاً علمياً ولا تقريراً يتطلب التخصيص بالاثنتين أو الثلاثة أو الأربعة أو أي عدد من المسمايات المحددة، إلا إذا كان في برنامج الشاعر القصد إلى القيمة العددية في الخطاب.

على أن التثنية تصبح اختياراً مؤكداً في القصيدة إذا دخلت في برنامج الشاعر الفكري والشعوري، وتحكمت في بنية المعنى الدائر على اثنين من جهة، ودخلت في برنامجه الوزني الإيقاعي من جهة ثانية.

وتتحكم التثنية في البنية الوزنية الإيقاعية في الشعر عندما تتخذ أمثلة من المثني مقاطع في الأبيات، يبني الكلام عليها ويفضي إليها لا ثبني عليه<sup>1</sup>، فتكون عناصر القافية من نوع الأصوات التي تطابق علامة التثنية الشائعة في الخطاب.

1 في بناء البيت على القافية، راجع: ابن خلدون، المقدمة، الطبعة التجارية الكبرى، تحقيق: لجنة من العلماء، القاهرة، (د. ت.)، ص: 574.

في هذه الحالة ، تخرج التثنية من وضعيّة الأداة النحويّة المجردة والظاهرة اللغويّة المقيدة التي ينحصر دورها في التعبير والتوصيل ، وتكتسب وضعيّة المقوم الإبداعيّ الفاعل في المبنى والمعنى ، المحقق للغاية من النصّ ، والممثل للغاية ذاتها في بعض وجوهها ، الفاتح للنصّ على آفاق لا نشكّ في أنّ بعضها على الأقلّ لم يكن مرسوما في برنامج الشاعر الأصليّ . وبذلك تتولد في النصّ عوالم من التثنية إن كانت سوابقها ممّا يريده الشاعر من شعره فإنّ لواحقها ممّا يريده الشعر منه . هذا يفسّر كيف أنّ صاحب النصّ بعد أن يكون متحكّما في الظاهرة اللغويّة تصبح هي متحكّمة في نفسه أو على أصحّ تقدير تصبح متحكّمة في نصّه دون أن تتولد من ذلك طاقات شعريّة خاصّة بفضل هذا التحول .

ولنا في أرجوزة ابن الجيّاب (673-749 هـ / 1275-1349 م) التي خاطب بها تلميذه لسان الدّين بن الخطيب (713-776 هـ / 1313-1374 م) دليل واضح على تبادل الدورين بين الأداة ومستعملها حيث تحكّمت ظاهرة التثنية في الشاعر ، واضطّرتّه إلى أن يحشد نصّه بأمثلة المثني ، مع علمنا بأنّ ذلك كان في البدء اختيارا من اختياراته المعنويّة الموضوعيّة والوزنيّة الإيقاعيّة ، مندرجا في برنامج له تعليميّ تلقينيّ ، هزليّ تيسيريّ ، إطرّاسيّ تشجيعيّ ، في نظم إن كان ضعيف الطّاقة الشعريّة ، فإنّه يحقق هدف الشاعر من سرد كثير من «غرائب» اللّغة دون توظيف إبداعيّ ملحوظ .

فمن اختيارات الشاعر في هذا النصّ الاستسلام للأداة ، وعدم السيطرة عليها . روى الأرجوزة ابن الخطيب نفسه وقد استوعب درس أستاذه فقال<sup>1</sup> :  
ومن غريب ما خاطبني به وأنا صبيّ بين يديه :

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1. أَقْسِمُ بِالْقَيْسَيْنِ وَالنَّابِغَتَيْنِ | • | وَشَاعِرِي طَيِّ الْمَوْلَدَيْنِ                          |
| وَبَابْنِ حُجْرٍ وَزُهَيْرَ بَعْدَهُ           | • | وَالْأَعَشِيَيْنِ بَعْدَهُ وَالْأَعْمَيْنِ                |
| ثُمَّ بَعْشَاقَ الثُّرَيَّا وَالرَّقِيَّةِ     | • | تَ وَعَزَّةَ وَمَيِّ وَبُثَيْنِ                           |
| وَبَابِي الشَّيْصِ وَدُعْبَلٍ وَمَنْ           | • | كَشَاعِرِي خُرَاعَةَ الْمُخَضَّرَمَيْنِ                   |
| 5. وَوَلَدِ الْمُعْتَزِّ وَالرُّضِيِّ وَالسُّ  | • | رِيِّ ثُمَّ حَسَنَ وَابْنَ الْحُسَيْنِ                    |
| وَاخْتِمَ بِقَسٍ وَبِسَحْبِ سَانٍ وَإِنْ       | • | أَوْجِبْتَ «أَنْتَ» <sup>1</sup> أَنْ يَكُونَا أَوْلَيْنِ |

1. الإحاطة في أخبار غرناطة ، تحقيق : محمّد عبد الله عنان ، ط 1 ، القاهرة ، ص ص : 188-189 .

وَحَلَبْتَنِي تَظْمِهِمْ وَنَثَرَهُمْ ۞ فِي مَشْرِقِ أَقْطَارِهِمْ وَالْمَغْرِبَيْنِ  
 أَنَّ الْخَطِيبَ ابْنَ الْخَطِيبِ سَابِقُ ۞ يَنْثُرُهُ وَتَظْمُهُ لِلْحَلَبَتَيْنِ  
 وَافْتَنَيْ الصَّحِيفَةَ الْحَسَنُ الْتَبِي ۞ شَاهَدَتْ فِيهَا الْمَكْرُمَاتِ رَأْيَ عَيْنِ

10. تَجْمَعُ مِنْ بَرَاةِ الْمَعْنَى إِلَى • بَرَاةِ الْأَلْفَاظِ كُلِّهَا الْحُسْنَيْنِ  
أَشْهَدُ أَنَّكَ الَّذِي سَبَقْتَ فِي • طَرِيقَةِ الْأَدَابِ أَقْصَى الْأَمْدَيْنِ  
شِعْرَ حَوَى جَزَالَةَ وَرَقَّاسَةٍ • تُصَاغُ مِنْ جَلِيلَةٍ «لِلشُّعْرَيْنَيْنِ»  
رَسَائِلُ أَزْهَارُهَا مِنْتُورَةٌ • سُورُورِ قَلْبٍ وَمَتَاعِ نَاطِرَيْنِ  
يَا أَحْزُونِيَا يَا نَسِيجَ وَخُودِهِ • شَهَادَةٌ تَنْزَهَتْ عَنْ قَوْلِ مَيْسِنِ

جاء المثنى في هذا النصّ حقيقياً في المتصلين (ناظرليك - عينيك -  
اليدنين)، وفي غير المتصلين (شاعري طي المولدين<sup>1</sup> - شاعري خراعة  
المخضمين<sup>2</sup> - أولين<sup>3</sup> - الأعميين<sup>4</sup> - حلبتي نظمهم ونثرهم)، وجاء من  
اللاحق بالمثنى (القيسين<sup>5</sup> - النابغتين<sup>6</sup> - الأعشين<sup>7</sup>)، وجاء المثنى غير  
حقيقي أيضاً لإفادة معنى التضخيم تغليباً، كما في (المشرقين - المغربين)  
وتعميماً، كما في (الحلبتين<sup>8</sup> - الحسنيين<sup>9</sup> - الأمدين - الشعريين<sup>10</sup>).

وقد بنى الشاعر قوافيه على التثنية فاتخذ من أمثلة المثنى مقاطع  
لأبياته إلا في البيتين التاسع والرابع عشر، وجاء مقطع الصدر في الطالع مثنى

- 1 أبو تمام والبحتري.
- 2 أبو الخيص وعمل الخراعي.
- 3 قس بن ساعدة وسحبان وائل.
- 4 تسمية تصدق على كثير من الشعراء العميان في القديم، لا يسمح السياق بتعيين الأعميين المقصودين فيه، ولم يذكر شريف يحيى الأمين في مجمله للأعميين علمين مخصوصين، مما يدل على أن هذا المثنى في الاستعمال -ككثير من غرائب اللغة- لم يكن محدّد المفهوم في جميع الحالات. لكن صاحب المعجم ذكر استعمالات للأعميين في كلام العرب: للسبل والجمال الهائج حيناً، وللسبل والاحريق حيناً آخر، وللسبل واللبل تارة وللثار واللبل تارة أخرى.
- 5 قد يذهب الظن إلى أن قصد الشاعر يتصل بقيس بن الخطيم وقيس بن زهير، لكن شريف يحيى الأمين في مجمله حصر القيسين في قيس بن عتاب بن أبي حارثة بن جدي بن ثدول بن بَحْر بن عثود، وابن أخيه قيس بن هذمة بن عتاب بن أبي حارثة، وكلاهما من طي.
- 6 الثأبة الذبياني والثأبة الجعدي.
- 7 أمشي وائل وأمشي همدان.
- 8 الصبح والمساء، وإنما سمياً بذلك للحلب الذي يكون فيهما.
- 9 الظفر والشهادة. وجاء في معجم الألفاظ المثناة: الحسنيين، إما الغلبة والغنيمة في العاجل، وإما الشهادة مع الثواب في الآجل. قال تعالي: «قُلْ هَلْ تَرَبُّوْنَ بِنَا إِلَّا إِحْدَى الْحُسَيْنَيْنِ»، الثوبة، 52.
- 10 نجمان يظهران في زمن الحر.

للتصريح وللتنبية إلى القافية التي رصدها لنصّه، وأكثر من المثني في الحشو، وبذلك تشبّع نصّه وخرج من مجال الإبداع لأنه تجاوز الصنعة إلى التصنّع.

ولا نرى الشاعر ينجح في السيطرة على الأداة إلا إذا بقي متحكماً فيها، حتى وإن تحكمت هي في نصّه لانتساع مجالها فيه. ويتوصل الشاعر إلى التحكم فيها عندما يجدّد توظيفها ويولّد منها معاني وموضوعات، صورا وخيالات، يُغني بها برنامجه التعبيري الأولي فيسمو به إلى درجة البرنامج الإبداعي الخلاق.

إنّ اللفظ (المثني) إذا طغى على النصّ كما في أرجوزة ابن الجيّاب أصيب النصّ بالتضخم اللفظي، وكذلك المعنى (الثنائية) إذا اكتظّ النصّ به، فإنّ النصّ حينئذ يضيّق ويختنق. وذلك يدلّ في الحالتين على أنّ هدف الشاعر من نصّه هو الدرس اللغويّ أو النقد الفكريّ، أو هو — كما عند المعري — الطرح الفلسفيّ في اللزوميات مثلاً.

فمن لزوميات المعري قصيدة قالها في النّون المكسورة مع الواو وألف الرّدف، تقع في سبعة وستين بيتاً طالعتها [المقارب]:

أَوَانِي هُمْ فَأَلْـ\_\_\_\_قَى أَوَانِي \* وَقَدْ مَرَّ فِي الشَّرْخِ وَالْعُنْفُـ\_\_\_\_وَانِ

ورغم أنّ الشاعر تخيّر في هذه اللزومية قافية تستدعي المثني فإنّه لم ينطلق فيها من المثني ولا أظهر حاجة في قسمها الأوّل الذي استغرق ثمانية عشر بيتاً إلى استعمال المثني إلا في البيت التاسع حيث قال مُثْنِيَا حَادِي الرّكّاب:

فَمَا لِرِكَابِكَ هَذِي الْوُقُوفُ عَـ\_\_\_\_دَا \* حَادِيْنِيهَا الَّذِي يَرِجُـ\_\_\_\_وَانِ

وقد عبّر في هذا القسم عن وضعيّة الإنسان المتردّبة مركزاً الحديث على ذاته مستلهما تجربته الشخصية، فإذا هو لعبة في يد الأيام، رهين القضاء، سليب الإرادة. وأخرج كلامه في شكل وحدة معنوية قابلة لتستقلّ بذاتها في نصّ متكامل ولا سيّما أنّها توجّهت بالحكمة وذلك في الأبيات 13 ثم 16 و17 و18.

لكن الشاعر إذ يستأنف الكلام في البيت 19 ينطلق من المثنى مخاطباً الاثنين على سُنَّة مخاطبة المصاحبين قائلاً :

فَلَا تَمْدَحَانِي بِمَعِينِ الثَّنَاءِ \* فَأَحْسَنُ مِنْ ذَلِكَ أَنْ تَهْجُـوَانِي  
ثم يتفرغ لموضوع جديد في القصيدة على صلة بموضوعه الأول، إلا أنه موضوع مركز على ثنائية عناصر الحديث المعبرة عن حيرة الشاعر بين فكر الإنسان وقضاء الرحمان : من ثنائية المخاطبين المستحضرين إلى ثنائية إرادة الإنسان المحدودة من ناحية، وقضاء الله المطلق من ناحية أخرى، فهى ثنائية النهار والظلام، وثنائية الكون التي يدلّ عليها مثنى التغليب في القوالب الجاهزة : الفرقدان والبارقان والعصران والشعريان والجديدان إلى غير ذلك من المجموعات الثنائية التي تناسلت في القصيدة وانتشرت على امتداد 49 بيتاً. وقد كانت مقاطع الأبيات في جميعها أفعالا مضارعة مصروفة مع المثنى باستثناء مقطع البيت الرابع والخمسين الذي كان اسماً مفرداً.

وتلتقي ثنائية المعاني ومثنى التغليب وخطاب الثنائية إذن في كامل القسم الثاني من القصيدة، ومنه قوله [المقارب] :

20. وَأَيْتِي مِنْ فِكْرَتِي وَالْقَضَا \* مَا بَيْنَ بَحْرَيْنِ لَا يَسْجُـوَانِ  
وَأَنْ النَّهَارَ وَأَنْ الظُّلَّ سَلَامَ \* عَلَى كُلِّ ذِي غَفْلَةٍ يَذْجُـوَانِ  
وَكَيْفَ النَّجَاءَ وَلِلْفَرْقَدِ \* مِنْ فَضْلٍ وَأَلَيْتَ لَا يَنْجُـوَانِ  
فَلَمْ تَطْلُبَا شَيْئِي نَاشِئِينَ \* وَعَمَّا لَطَفْتُ لَهُ تَجْفُـوَانِ  
فَإِنْ تَقَفُوا أَتْرَى تُحْمَدَا \* وَإِنْ تَعَرَفَا التَّهَجُّ لَا تَقْفُـوَانِ  
25. وَقَدْ أَمَرَ الْجَلْمُ أَنْ تَصْفَحَا \* وَنَادَى بِلَطْفٍ أَلَا تَعْفُـوَانِ  
فَلَنْ تَقْدِيَا بِاِغْتِيَارِ الدُّنُوبِ \* وَلَكِنْ يَغْفِرُ إِذَا تَصَفَّـوَانِ  
وَلَوْلَا الْقَدَى طِرْتُمَا فِي الْهَسْوَاءِ \* وَفِي اللَّجِّ الْفَيْئَمَا تَطْفُـوَانِ  
فَكُونَا مَعَ النَّاسِ كَالْبَارِقَيْنِ \* تَعْمَانِ بِالنُّورِ أَوْ تَخْفُـوَانِ  
فَلَمْ تُخْلَقَا مَلَكِي فَتُدْرَا \* إِذَا مَا هَذَا الْإِنْسُ لَا تَهْفُـوَانِ  
30. أَلَمْ تَرَبَا عَصْرِي دَهْرِي \* يُؤُودَانِ بِالثَّقَلِ أَوْ يَسْأَدُوَانِ

في مثل هذا المقام يتطابق برنامج الشاعر البنيوي وبرنامج الفكري الشعوري، ويتأكد أن خطاب الثنائية واستعمال المثنى استدعتهما البنية الوزنية الإيقاعية، وجميعها ظواهر استدعت موضوع ثنائية الكون وحيرة

الشاعر وتمزقه. وبذلك تحولت الثنائية من أداة مجردة في التعبير إلى مقوم فكري وشعوري، فالأداة سيطرت على نصه. ولكن الشاعر عرف كيف يسيطر على الأداة والنص معاً بما وفق إليه من حسن توظيف إذ وفر للأداة ما يشغلها من المعاني، وتخبر معانيه مما تصلح له تلك الأداة بالذات.

وقد كان بإمكان الشاعر أن يستعاض عن خطاب الثنائية في وسط القصيدة بخطاب المفرد أو الجمع بعد أن قضى بالثنائية حاجته من التعبير عن العنصرين اللذين يرمزان إلى الثنائية المتحركة في الحالة البشرية، كما كان بإمكانه في البدء الاستغناء تماماً عن سمة مخاطبة الاثنين. لكنه أثر توحيد نسق المبني إما في نسق المعنى من انسجام حتى تتولد رؤيته من تفاعل المبني والمعنى وتخرج من مجال المواقف البسيطة المجردة.

فإن في الثنائية أصالة لغوية بها يكون التعبير عن أصالة الثنائية الكونية أدق. وقد صاغ المعري هذه الثنائية في لزومية أخرى قائلاً [البسيط]:

خَيْرٌ وَشَرٌّ وَلَيْلٌ بَعْدَهُ وَضُحًى • وَالنَّاسُ فِي الدَّهْرِ مِثْلُ الدَّهْرِ قِسْمَانِ  
وَاللَّبُّ حَارِبٌ تَرْكِيبُهَا يَجَاهِدُهُ • فَالْعَقْلُ وَالطَّبْعُ حَتَّى الْمَوْتِ خَصْمَانِ

ذلك يعني أن العدد في مختلف مظاهر خطاب الثنائية في الزومية المحللة بقي محتفظاً بقيمته الرياضية، فلم يكن في حكم الجمع ولا ارتد إلى حكم المفرد.

لكن حرص الشاعر على التفاعل بين اللغة والإيقاع والمعنى وعلى إظهار هذه العناصر بالدرجة نفسها من القوة والسيطرة على السياق، أورت النص كزاة وجفافاً.

ومن الطبيعي أن يشيع المثنى في الكلام الذي يؤسس على اختيار مبدئي لمقولة الثنائية كما في نص ابن الجيَاب، وأن يشيع معنى ثنائية عناصر الكون في شعر التزم صاحبه بهذه الثنائية في برنامجه الفلسفي الشعري كما فعل المعري. لكن الأمر الطبيعي عندهما يكتسي في الوقت ذاته صبغة الضرورة، لأن الشاعر في هذه الحالة أو تلك بعد «ضربة البداية» يصبح موجهاً بما اختاره توجيهها يصعب عليه الخروج عن مداره والإقلاط من ضغوطه. أما إذا كانت الصورة الشعرية هي المولد الإبداعي في قصيدة الشاعر بصرف النظر عن أدوات التعبير وموضوعات القول — حتى وإن كانت الصورة تستدعي أدوات ومعاني وإيقاعات معينة أكثر مما تستدعي غيرها — تحرر الشاعر من كل قيد في المبني والمعنى

ووجد فسحة في التعبير والتخييل، وولّد من الأبناء اللغوية الملحة والمعاني المتواردة والإيقاعات المترتبة عليها صوراً وخيالات، ونقلها من وضعيّة الوسائل إلى وضعيّة الغايات، وحولها من قانون الظواهر اللغوية إلى قانون الظواهر الأسلوبية، وأخرجها من غرائب اللغة والفكر إلى عجائب الأدب.

حصل ذلك في نصوص قديمة وحديثة تعامل أصحابها مع التثنية في اللغة، ومع معنى ثنائية الكون الذي يحضر في الذهن كلما حضر المثنى. ولم نر آفاق المبدع تتسع إلا إذا استلهم ثنائية الكائنات أكثر من استلهامه ثنائية الكون أو مثنويات اللغة أي إذا تحرّر من قيد اللغة ومن ضغط الموضوعات الجاهزة.

ومثالنا على ذلك القصيدة التالية لبشارة الخوري (الأخطل الصغير)، وهي من أغنيات فيروز، نقصر النظر على وجوه توظيف التثنية فيها<sup>1</sup> [المجنت]:

- |                               |   |                               |
|-------------------------------|---|-------------------------------|
| 1. يَا عَاقِدَ الْحَاجِبَيْنِ | • | عَلَى الْجَبِينِ اللُّجَيْنِ  |
| إِنْ كُنْتُ تَقْصِدُ قَتْلِي  | • | قَتَلْتَنِي مَرْتَيْنِ        |
| مَاذَا يَرْيَبُكَ مِنِّي      | • | وَمَا هَمَمْتُ بِشَيْءٍ       |
| أَصْفَرَةً فِي جَبِينِي       | • | أَمْ رَعِشَةً فِي الْيَدَيْنِ |
| 5. تَمُرُّ قَفْرٌ غَزَالٌ     | • | بَيْنَ الرُّصَيْفِ وَبَيْنِي  |
| وَمَا نَصَبْتُ شَبَاكِي       | • | وَلَا أَذْنْتُ لِعَيْنِي      |
| تَبْدُو كَأَنْ لَا تُرَانِي   | • | وَمَلَأَ عَيْنَكَ عَيْنِي     |
| وَمِثْلُ فِعْلِكَ فِعْلِي     | • | وَيَلِي مِنَ الْأَحْمَقَيْنِ  |
| مَوْلَايَ لَمْ يَبْقَ مِنِّي  | • | حَيًّا سِوَى رَمَقَيْنِ       |
| 10. صَبَرْتُ حَتَّى بَرَانِي  | • | وَجَدِي وَقَرَّبَ حَيْنِي     |
| سَخَّرْتُ الشَّعْرَ مِنِّي    | • | وَلَيْسَ هَذَا بِهِيْنِ       |
| أَخَافُ تَدْعُو الْقَوَافِي   | • | عَلَيْكَ فِي الْمَشْرِقَيْنِ  |

استخدم الشاعر أسلوب التثنية منذ الطالع، وذلك في (الحاجبين) مقطع الصدر، وهو اسم مثنى، التثنية فيه مجرد أداة مبدئية، تعبّر عن صفة من



صفات المرأة المخاطبة، إلا أن كلمة اللجين، مقطع الطالع، اسم مفرد يدل على أن كلمة الحاجبين اكتسبت قيمة خاصة لأنها مثناة، بل لأنها حققت التصريح وأشرت على بنية النص الوزنية الإيقاعية، باعتبارها كلمة احتضنت عناصر القافية الإطارية العامة، وكذلك لأنها حققت مقابلة ضمنية بين (سواد) الحاجبين وبياض الجبين إحياء بجمال المخاطبة الذي قاد المخاطب إلى تعلقها. ومقطع البيت الثاني (مرتين) يدل - وهو مثني - على أن المثني من حيث هو ظاهرة لغوية أخلى مكانه للتثنية، لتعمل في النص باعتبارها مقولة نحوية ذات أثر في البنية المعنوية وفي البنية الوزنية الإيقاعية، بل وفي الرؤية الكلية بسبب انتفاء المبرر المنطقي في هذا المقام لتثنية القتل لا رياضياً ولا نحوياً ولا معنوياً، لأن قتل الواحد في الأصل يكون مرة لا مرتين. لكن للشعر منطقاً غير منطق اللغة، وغير المنطق الصوري، بحيث يتضح أن التثنية تحولت إلى مقوم بنيوي ومعنوي في برنامج الشاعر الإبداعي فلم تعد وسيلة يقضي بها حاجة في التعبير فحسب، بل مولداً يستلهم منه الصور والخيالات.

وعند إعادتنا قراءة البيتين في ضوء هذه الثقلية النوعية من الظاهرة اللغوية إلى المقولة النحوية، ومن المقولة النحوية إلى الرؤية الإبداعية، نتبين أن الحاجب المعقود ينبغي أن يحمل على أنه كناية عن الصدود المضي إلى الإعراض، وأن يؤول حاجباً العين على التشبيه بحاجبي الحراسة لبيان الاحتراس والتعبير عن التحصن من ناحية، وعلى التشبيه بالسيفين المسلولين دلالة على الاستعداد للمقاومة وإضمار نية القتل من ناحية أخرى. كل ذلك يصور أنه - رغم نفورها منه وتضرره منها - شديد التعلق بها، وفي ذلك استدراج لها، وأنها - رغم نفورها الظاهر منه - حاضرة ومشاركة، وفي ذلك منها تمنع. والحاصل أنه الغرام الموجب للوصل. وإذا لم يكن عشق إلا مع الموت فالمخاطب وفي بالشرط إلا أنه اختار نوعاً خاصاً من الموت. فصورة القتل مرتين ولذا لزوم الشاعر التثنية أكثر مما كانت من معاني الغزل التي تقتضي استعمال المثني، وإذا هي صورة أسطورية المنزع، وإلا كيف يناقش المقتول قتلته ويحقق في كيفية وقوعها؟ إنما هو القتل سحراً أولاً، والقتل إعراضاً ثانياً. فلا قتل على الحقيقة ولا جريمة ولا موت، لكنه الموت عشقاً يكون صريح الغواني بمقتضاه كائناً خارقاً للعادة. فهو شهيد وشاهد ومشهود، لا يكاد العشق يقتله حتى يبعثه من جديد.

وَتَتَغَلَّلُ الثَّنِيَّةُ بَعْدَ الْبَيْتَيْنِ الْأَوَّلَيْنِ فِي النَّصِّ وَتَحَلَّ نَمَاجِ الْمَثْنَى فِي مَقَاطِعِ الْأَبْيَاتِ مُسْتَأَثَّرَةً بِأَكْبَرِ مَنَازِلِ الْقَصِيدَةِ أَهْمِيَّةِ عَرُوضِيَّةٍ وَوزْنِيَّةٍ، وَبَنِيَوِيَّةٍ مَعْنَوِيَّةٍ، وَإِذْنِ رُؤْيَوِيَّةٍ.

وَيَنْتَقِلُ الشَّاعِرُ فِي تَوْظِيْفِهَا نَقْلَةً أُخْرَى خَارِجَةً فِي دَلَالَتِهَا عَنِ الِاسْتِعْمَالَاتِ اللَّغَوِيَّةِ وَالْمَقْتَضِيَّاتِ النَّحْوِيَّةِ إِلَى آفَاقِ إِبْدَاعِيَّةٍ جَدِيدَةٍ. ذَلِكَ أَنَّهُ يَحْوِلُهَا إِلَى مَوْضُوعٍ هُوَ مَوْضُوعُ الرَّئِيسِ فِي غَرَضِهِ الْغَزَلِيّ، هُوَ مَوْضُوعُ الْمَوَاجَهَةِ بَيْنَ اثْنَيْنِ أَوْ مَغَالِبَةٍ أَوْ الْمُبَارَازَةِ بِالْأَصْطِلَاحِ الْاجْتِمَاعِيِّ الَّذِي يَقَابِلُ مُصْطَلَحَ (Duel) فِي الْحَضَارَةِ الْغَرْبِيَّةِ. فَنَحْنُ مَعَ الشَّاعِرِ فِي هَذَا النَّصِّ نَنْتَقِلُ مِنْ (Duel) بِمَعْنَى الْمَثْنَى إِلَى (Duel) بِمَعْنَى الْمُبَارَازَةِ.

فَقَوْلُهُ (رَعِشَةُ فِي الْيَدَيْنِ) الَّذِي يَدْخُلُ فِي أَسْلُوبِ الْكِنَايَةِ عَنِ الْعَلَّةِ الْجَسَدِيَّةِ وَالْأُزْمَةِ الْعَاطِفِيَّةِ وَيَنْدَرِجُ مِنْهُ فِي بَابِ التَّلْمِيحِ الْخَاصِّ إِلَى صِفَةِ التَّجَرُّدِ مِنَ السِّلَاحِ، يَدُلُّ عَلَى الْعَزَلِ الْمَقَابِلِ لِمُظْهَرِ التَّسْلِحِ الْبَالِغِ الَّذِي وَصَفَ بِهِ «الْخَصْمَ». وَالْمَقَابِلَةُ تَقْوَى بَيْنَ الطَّرْفَيْنِ الْمُتَوَاجِهَيْنِ إِذَا أَضْفَأْنَا إِلَيْهَا دَوَاعِيَ الْمَغَالِبَةِ النَّفْسِيَّةِ وَالْعَاطِفِيَّةِ. فَرَعِشَةُ الْيَدَيْنِ صَحْبَتُهَا صَفْرَةُ الْجَبِينِ عِنْدَ الْعَاشِقِ. أَمَّا عَقْدُ الْحَاجِبِينَ فَصَفَةٌ كَانَتْ عَلَى خَلْفِيَّةِ الْجَبِينِ اللَّجِينِ عِنْدَ الْمَعشُوقَةِ. وَهَذَا يَكْشِفُ الْاِخْتِلَالَ فِي تَوَازُنِ الْقَوَى الدَّالِّ عَلَى إِجْرَامِ الْمَعشُوقَةِ فِي حَقِّ الْعَاشِقِ، كَمَا يَبَيِّنُ أَنَّ الْمُبَارَازَةَ بَيْنَهُمَا مَآلُهَا نِهَايَةُ الْعَاشِقِ وَانْتِصَارُ الْمَعشُوقَةِ.

وَمِمَّا يُوَكِّدُ أَنَّ تَوْظِيْفَ الثَّنِيَّةِ فِي النَّصِّ خَرَجَ عَنْ وَظِيفَتِهِ النَّحْوِيَّةِ الْأَصْلِيَّةِ الَّتِي انْطَلَقَ مِنْهَا فِي الْاسْتِهْلَالِ — وَهِيَ ضَمُّ الْمُسَمِّيَيْنِ الْمُتَجَانِسَيْنِ — أَنَّ بَقِيَّةَ نَمَازِجِهَا: (الْأَحْمَقِيْنَ) فِي الْبَيْتِ الثَّامِنِ، وَ(الرَّمَقَيْنِ) فِي الْبَيْتِ الثَّلَاثِ، وَ(الْمُشْرِقَيْنِ) فِي الْبَيْتِ الْآخِرِ، اعْتَمَدَ الشَّاعِرُ فِيهَا التَّعْبِيرَ الثَّرَائِيَّ الْجَاهِزَ أَوْ ابْتَكَرَ صَوْرَهَا وَصَاغَهَا فِي قَالِبِ التَّعْبِيرِ الْجَاهِزِ وَخَدَمَ بِهَا صُورَةَ الْمُبَارَازَةِ الْمُرْسُومَةِ.

فَالْمَثْنَى فِي (الرَّمَقَيْنِ) يَقُومُ عَلَى الضَّمِّ بَيْنَ مَا لَا يُضَمُّ عَادَةً لِأَنَّ الرَّمَقَ لَا يَقْبَلُ التَّنْكِيرَ، وَلَيْسَ لَهُ إِلَّا وَجْهٌ وَاحِدٌ وَهُوَ مُرْتَبِطٌ فِي الْحُكْمِ وَالذَّلَالَةِ بِالْقَتْلِ مُرْتَبِنٌ، مُرْتَبِّبٌ عَلَيْهِ، وَقَدْ جِيءَ بِهِ لِفَرْضِ التَّضْخِيمِ وَالتَّهْوِيلِ وَلِلْإِبْهَامِ بِتَجَنُّيْهَا وَتَضَرُّرِهَا.

وَالْمَثْنَى فِي (الْأَحْمَقَيْنِ) هُوَ مِنْ قَبِيلِ «غَرَائِبِ اللَّغَةِ» الَّتِي يَدُلُّ الْمَثْنَى فِيهَا عَلَى كَاتِبَيْنِ غَيْرِ مُتَجَانِسَيْنِ، مُتَلَازِمَيْنِ أَوْ قَامَتِ بَيْنَهُمَا عِلَاقَةٌ مَا. لَقَدْ نَعَتَ

المتكلم نفسه والمعشوقة بالحمق كأن صفة الحمق المشتركة بينهما من علامات الحب الموجبة للجمع بين الطرفين في غياب موجبات التّعقل.

أما كلمة (المشرقين) فاسمٌ مثنى وتعبير تراشيّ جاهر يقصد به المشرق والمغرب. ولكنّ الشّاعر أحياء بأن اتّخذة مقطعا لقصيدته قفلها به، معبراً عن معنى التهديد المفتعل بالعاقبة الوخيمة العميمة لغاية إدانة المخاطبة.

وفي الختام نرجو أن يكون قد اتّضح في هذا العمل الذي يندرج في كيفية عيش الظاهرة اللغوية في النصوص الأدبية أنّ التثنية وهي مقولة نحوية قائمة في النظام، عندما يحسنُ توظيفها في الشعر تصبح -مثل أي ظاهرة أخرى- من المقومات الفاعلة في الكلام. وذلك يعني أنها تصبح مبررة الوجود فيه، مساهمة في مقاومة اعتباطية العلامة وعفوية الكتابة، بل دالة على زوال الحاجز الفاصل بين الأداة والغاية، وبين الدالّ والمدلول، وبين اللفظ والمعنى، كما تصبح مولداً دلالياً يعسر معه الفصل بين المعنى النحوي والمعنى الشعري، ويعسر معه أكثر الفصل بين المعنى الذي بالنفس والمعنى الذي يتشكل في النصّ.



الباب الثالث

بنية التلاقي



## الفصل الأول

### تقليب النص ما تحتمله القصيدة

هذا العنوان الفرعي «ما تحتمله القصيدة» على منوال عبارة للشريف المرتضى (355 - 436 هـ / 967-1044 م) ذهب فيها إلى «أن الواجب على من يتعاطى تفسير الكلام والشعر أن يذكر كل ما يحتمله الكلام من وجوه المعاني»<sup>1</sup>، شاعرا موقفا له دقيقا في كيفية معالجة الدارس مُراد المخاطب في كلامه بالنقد، ليقينه من: أن مراد المخاطب مغيب عن الدارس.

إلا أن الذي سنصرف إليه همّتنا في بحثنا «ما تحتمله القصيدة» هو هندسة الشكل فيها وما يترتب عليها من توجيه لموضوعها العام أو الغرض، فندرس هياكل المباني في علاقاتها بنظام المعاني، وفي الكليات دون الجزئيات، دراسة نعتد فيها تغيير مواقع الدارس، الناظر إليها وتنويعه الزوايا التي يسلط عليها الضوء منها. وهي خطة في مباشرة القصيدة بالدرس كفيلة بتحقيق تقليبها على مختلف الوجوه الممكنة فيها، وتوفير أكثر ما يمكن من ضمانات تقريب الثقة بين الشاعر والقارئ في مجال المعاني الواسع الذي يشمل الوجه

---

1 في كتابه غرر الفوائد ودرر القلائد، المسمى بـ«الغرر والدرر»، اختصاراً، وبدائلياً «على غير صواب» اختصاراً (دائرة المعارف الإسلامية، E12، فصل «المرتضى»)، دار إحياء الكتاب العربي، ط 1، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، 1954، قسم 1، ص ص: 18-19. وقد عقد محمد بن عبد الرحمن الهدلق فصلاً مفيداً لدتاويل الشريف المرتضى النص الشعري، (مجلة جذور نسعدية، نشر النادي الأدبي الثقافي بجدة، ج. 1، مج. 1، فيفري 1999، ص ص: 325-346) نبّه فيه إلى طرافة مذهب المرتضى في تفسير الشعر وآي القرآن وتقليب وجوه النظر في الكلام.

الذى يريد الشاعـر منها ويستحيل تعيينه بالضبط، وكذلك الوجوه التى يجوز أن تدخل فى مراده. هذه الوجوه كلها يمكن إخضاعها لأولويات فى الإرادة بحسب درجاتها فى الصمود أمام النقد. ذلك أن لكل قصيدة شبكة من الوجوه المحتملة، جميعها - فى تقديرنا - تدخل فى مسؤولية صاحبها وهى التى عليها التعويل فى التأويل، لا على الوجه الذى يغلب الظن أنه هو المراد بعينه وحده.

ومن المعروف أن القصيدة تحتل ضروباً عديدة من مناهج التحليل تفتح فيها، عندما تطبق عليها، مسالك فى البحث عن خصائص المبنى والمعنى مختلفة باختلاف الاختيارات المنهجية، وأدوات المعالجة، وأهداف العمل، وكذلك باختلاف نوع النص، وجنس الأدبى ودرجات الإبداع فيه. وليس هذا الموضوع - على أهميته وحاجته إلى مزيد البحث - مما سيشغلنا فى حديثنا عما تحتمله القصيدة.

والقصيدة تحتل - من ناحية أخرى - ضروباً عديدة من الكتابات تترتب عليها طرائق عديدة من القراءات، وتتخذ هذه الضروب وجهة التحويل أو وجهة التغيير.

ففى باب التحويل تحتل القصيدة التلخيص، والتوسيع وهو عكس التلخيص، والترجمة إلى لغة أخرى أو إلى مستوى لغوى آخر، كما تحتل «حل المنظوم» فى مصطلح البلاغة العربية<sup>1</sup>.

وفى باب التغيير تحتل القصيدة الحذف، وذلك بأن يستغنى عن أجزاء منها، كما تقبل الزيادة وذلك أن تُقَحَمَ فيها أجزاء أجنبية عنها، قبولها للتغيير الذى قد يُسلط على ترتيب وحدات الكلام فيها.

لكن هذه العمليات جميعها عمليات «تشويهية» لأن فيها عمداً إلى تبديل النص حيث تتحول المسؤولية فى وضع القصيدة من منشئها (مؤلفها الأصلي) إلى محولها (القارئ المتصرف فيها).

وقد تكون لهذه الوجوه من التصرف فى القصيدة غايات عملية كتلبية الحاجة التعليمية، أو تلبية حاجة النقد إلى التفكير والتجزئ فى عملية

1 انظر مثلاً: ضياء الدين ابن الأثير، كتاب الوشى المرقوم فى حل المنظوم، تحقيق: جميل سعيد، ط 2، بغداد، 1988.



التَّحْلِيل قبل التَّرْكِيْب والتَّأْلِيْف. وهذه الظَّاهِرة تطابِق وضعِيَّة كثير من النَّمُوص القديمة التي لم تصلنا من صروحها التي كانت مشيِّدة إلا طبقات من رواسيها المنضدة.

فَلَمَّا تحتمله القصيدة من مناهج، معنى ما تستجيب القصيدة لأن يطبَّق من هذه المناهج عليها، ولما تحتمله من ضروب تجديد الكتابة والقراءة، معنى ما تقبل أن يجري عليها منها، ولا يَدْخُل أيُّ معنى من هذين المعنيين فيما سيشغلنا في هذا البحث.

أما ما تحتمله القصيدة فيما نعنيه فهو جملة الوجوه التي يجوز بها تفسير مبناها ومعناها بموجب قرائن لفظية أو معنوية تتوفر فيها وتدعو إلى تنوع زوايا النَّظَر إليها. هذه القرائن قد تُوْذِي إلى القول بتساوي وجوه التفسير المحتملة أو إلى القول بتفاوتها في الصَّلاحية، أو إلى تكاملها، ولكنَّها لا تقود المفسِّر البتَّة إلى تحديد مراد الشَّاعر بعينه.

فالقصيدة -في اعتقادنا- تحتمل عمليَّات دقيقة أخرى من شأنها أن تكشف عن طاقات الإبداع فيها وأن تيسِّر نقدها والعلم بها، وتلك هي عمليَّات تنوع زوايا النَّظَر إليها، في ضوء العلامات المساعدة على ذلك، الواردة في نصِّها، والقرائن السياقية الماثلة التي تجلِّي مختلف جوانب البنية فيها وتوضِّح مختلف دقائق الرُّؤية.

والمظاهر التي تكتسبها القصيدة في حالات تنوع مواقع النَّظَر إليها، تقلُّ أو تكثر بحسب قيمتها الإبداعية وعدد المفاتيح التي تصلح لها، إلا أنَّ ما تُخفيه يبقى أثره فيما يُظْهَره فلا يدخل في حكم اللغى، ولا يترتَّب على تَقْلِيْب النَّظَر فيه تغيير في موقع النَّظَر إليه من جهة ترتيب عناصره المكوِّنة. إنَّ ما قد يلتبس بظواهر الحذف وتغيير التَّرتيب وسائر عمليَّات التَّشْويه التي يقتضيها ما تحتمله القصيدة من أنواع الكتابة والقراءة عند التَّحْقِيق في حالات تغيير المواقع، ما هو بالقلب لذات القصيدة ولا بالاستغناء عن بعض أجزائها ولا بالتَّشْويه، بل هو من قبيل التَّقْلِيْب لمظاهرها والجمع لمختلف وجوها.

إنَّنا نرى أنَّ تغيير المواقع وتنوع زوايا النَّظَر لكلِّ أثر بقدر ما يكوْنان عمليَّتين ضروريَّتين لدرس رسوم الفنِّ في اللوحات المختصَّة، كما في المساحات العامة، يعتبران ضروريَّين لدرس القصيدة قديمة كانت أو حديثة. وقد لاحظنا أنَّ القصيدة العربيَّة في القديم تحفل بكثير من الظواهر الإبداعية، وأنَّ النقد

الأدبي في التراث العربي يتوفّر على جملة من المقاييس المبنية جميعها على ظواهر شعرية من شأنها أن تساعد الدارس على تقليب النظر إلى الأثر من شتى المواقع، وأن تنبّه إلى أن الوجه الذي يفهم من صورته المعروضة ليس إلا إمكانا واحدا من إمكانات في النهم والتأويل ذات وجوه أخرى عديدة لا تخفى عن الناظر إلى الأثر من مواقع غير الموقع التقليدي المألوف.

فمن الظواهر الإبداعية التي بُنيت عليها مواقف نقدية والتي لا يمكن فهمها حقّ الفهم والاستفادة منها في درس الشعر إلا بتغيير المواقع، مفهوم «بيت القصيدة». فهذا المفهوم له معنى الوحدة الكلامية التي فيها يُجمّع المعنى و«يتجوهر» القصد أو يبلغ النصّ قمته الإبداعية، وذلك دليل على أن مركز الثقل في النصّ ليس له موضع محدّد في القصيدة وأن اكتشافه يتطلب تقليب النظر من عديد الزوايا. ومثل ذلك مفهوم «مقاطع الأبيات»، ونقصد بها الكلمات الختامية التي تُقطع أبيات الشعر عندها<sup>1</sup>، فهي أواخر في الترتيب إلا أنّها أوائل في التقدير، ذلك أنّها على عكس الظاهر لا تُبنى على الأبيات بل تُبنى الأبيات عليها<sup>2</sup> بحيث يكون الاتجاه السويّ في نقد البيت، السير من مقطعه (آخر كلمة فيه) إلى مطلعته (أول كلمة تتصدّره).

إنّ تنويع المواقع هو السبيل الوحيد المسوّغ—عند توفّر القرائن—لاعتبار الأول آخر والآخر أول، ولقلب اليمين يسارا واليسار يمينا، بل وللدخول إلى الأثر الفني من وسطه حيث يمكن إقامة باب جديد يفتح عليه غير الباب الرئيس المخصّص له.

وحاجة الدارس إلى عمليات تغيير المواقع وتنويع زوايا النظر تندرج في إطار محاولة محاصرة الوجوه التي تحتملها القصيدة وتوفير أكثر ما يمكن من ضمانات الوقوع على المراد فيها. وما من شك في أنّ بعض ما تحتمله القصيدة، إذا كانت تحتمل وجوها في المبنى والمعنى عديدة، يطابق ما يريده صاحبها منها. ولا مراء في أنّ ما يتصوّر القارئ أنّه الوجه المراد من الوجوه الكثيرة التي تحتملها القصيدة قد لا يكون هو مراد الشاعر بعينه. فالوجه المراد بالضبط مُغَيَّب—على حدّ قول الشريف المرتضى في معاني الكلام الجزئية—والوجه

1 انظر: ابن رشيق، العدة، II، باب «المطالع والمقاطع».

2 انظر: ابن خلدون، المقدمة، ص: 574.

الذي يتصور أنّه مراد غير مؤكد، ولا سيّما أنّ مراد الشّاعر قد ينحصر في وجه مفرد، كما قد يتسع لأكثر من وجه فيتّصف بالتعدّد.

فبين الباث والمتلقّي مجال واسع يصل بينهما ويفصل، الأوّل فيه يصل، والثاني إثره يجول، دون أن يكون بالإمكان القطع بتحقيق التّلاقّي بينهما. وذلك لأنّ الباث — وهو يُحمّل القصيدة ما يريد — لا يستطيع أحياناً أن يمنعها من أن تحتل غير ما يريد، ولأنّ المتلقّي لا يستطيع أن يحدّد مراد الشاعر بعينه عند تعدّد الوجوه التي تحتملها القصيدة.

وهذا المشكل القائم في القصيدة مشكل دائم في عموم الأدب، وهو مشكل تلاقّ لا مشكل بثّ أو تلقّ، وحله — في تقديرنا — يكون بالتّعويل على ما تحتمله القصيدة. ففي غياب إمكان تحديد مراد الشّاعر بعينه نعتبر أنّ كلّ ما تحتمله القصيدة من وجوه التّأويل هو في حكم المراد جزئياً أو كلياً.

وهذا يقودنا إلى حقيقة ندافع عنها، وهي أنّ المعنى مسؤوليّة ملقاة على عاتق صاحب النّص وإن كانت وظيفة استخراج موكولة إلى دارسه، بمعنى أنّ كلّ وجه يحتمله النّص يدخل في مراد صاحبه.

ولامية ابن زيدون التي نقدّمها للاستشهاد كاملة، تقع في أدنى الحدود التي تجعل منها قصيدة (سنة أبيات)، إلّا أنّها تتوفّر على وجوه نصّانية عديدة، لا نراها تمثّل في تجربة الشّاعر لعبة فنيّة خاصّة، ولا نزعم أنّها تخضع في المبني والمعنى للتمطّ الغالب على صناعة الشّعر عنده.

ولكنّنا لا نستصعب وجود نصوص تحتل ما تحتمله هي من ضروب التّقلاب: قصائد ومقطوعات، قطعاً وأبياتاً، مع ما يوجبه الانتقال من وجه محتمل إلى آخر من تغيير: بتعويض أو حذف، لأداة أو حرف، وما شابه.

## 1. النّص الأوّل، النّص المعروف: الاستعطاف

عذيري من خليل يَسْتَطِيعُ لُ ،      يَمِيلُ مَعَ الزَّمانِ ، كَمَا يَمِيلُ  
وَيَرْضَى أَنْ تَضِيعَ سُدَى حُقوقِي ،      وَبَاعِي ، فِي الْهَوَى ، بَاعَ طَوِيلُ  
أَشْمَسَا أَشْرَقَتْ مِنْ عَيْدِ شَمْسِ ،      أَمَا لَكَ ، فِي سَوَى قَلْبِي ، أَقُولُ؟  
أَمَا يُمْحَى عَنَّا بَكَ كُلُّ يَوْمٍ؟      أَمَا يُرْجَى ، إِلَى وَصَلٍ ، وَصُولُ؟  
وَلَوْ أَجِدَ السَّبِيلَ لَطَرْتُ وَجْهًا ،      وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيلُ

كِتَابِي، عَنْ وَدَائِكَ، لَا يَسْـزُولُ ٥ وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِكَ، لَا يَحُولُ

هذا النَّصَّ في الاستعطف. هو عصارَة قِصَّة غرامية بين طرفين: طرف أول هو خليل يستطيل، مع الزَّمان يميل، وله في سوى قلب الحبيب أقول؛ وطرف ثان هو حبيب له في الهوى باع طويل، وعهد لا يحول، لكن ما له سبيل، ولا أمل له في الوصول. فكانت النَّتِيجَة أن امتنع الوصل وغدا كالمستحيل.

وقد بُني موضوع الاستعطف على معاني الشَّكوى (ب 1-2) والعتاب (ب 3-4) والشَّوق (ب 5-6). الشَّكوى كانت شكوى العاشق من تقلب الحبيب وتهاونه، رغم ثبوت جدِّ المحبِّ وودِّه، تلاها ردُّ العاشق العتاب بالعتاب بل هو ردُّ العتاب، لغير سبب ظاهر، بالعتاب على الصَّدِّ وخيبة الأمل في الوصل من الحبيب، وختمها تكيد ما بنفس العاشق من شوق وما بيده من عهد يرجو بهما الثَّواب والاستجابة من الحبيب بتغيير الموقف في وقت لاح فيه شبح اليأس والأحت فيه خيبة المسعى.

أما الخطاب في النَّصِّ فحكمه الأسلوب الإنشائي باستثناء البيت الأخير الذي كان خبرياً، وخرج في قالب تقرير مِثْل ملحَة الختام. كانت البداية باستفهام إنكاري معنوي ضمني في معنى: مَنْ يعذرنِي؟ أو مَنْ يرفع عني اللوم؟ أو مَنْ ينصرنِي؟ وتواصل الإنشاء باستفهام غير حقيقي يفيد معنى العتاب، وتحول إلى استفهام إنكاري لفظي حقيقي في أشطر ثلاثة متوالية (عجز ب 3 وشطرا ب 4) على منوال تركيبِي واحد مرَّد، ثُمَّ إلى تمنِّي المستحيل لمخالفة المتمنَّى الواقع قبل أن ينقلب الخطاب من الإنشاء إلى الخبر ومن التَّصوير إلى التَّقرير. وهذا يعني أنَّ النَّصَّ المعروض نو منزع تأليفي استقرائي كان الاتجاه فيه من الحدث إلى الموقف.

وقد تميَّز النَّصَّ المعروض في إيقاعه، وهو من الوافر، فكان بين الشَّدَّة واللين، أو بين الصَّلاية والمرونة. وإن كانت القوَّة في الأوائل والضعف في الأواخر، كان الجفاف في الصَّدور والرَّخاوة في الأعجاز. تؤكد ذلك أساليب الموازنة المعتمدة وأثرها الملحوظ بالخصوص في الأعجاز بمفعول إحلال مركبات الجرِّ في حشو الأشطر من تراكيب تحتلَّ عناصر الإسناد الأصليَّة فيها، مواضع لها أهميَّة عروضيَّة. فهذه العناصر الأصليَّة هي عادة مطالع في الأشطر أو

مقاطع، علماً بأنّ الجَرَّ في شطر البيت الأخير كان بالإضافة، وأنّ الموازنة في عجز البيت الثالث وشطري البيت الرابع كانت على النوال التركيبي الموحد المرّد المذكور:

1. عذيري	مِنْ خَلِيلٍ	يَعْمِلُ	مَعَ الزَّمانِ	يَعْمِلُ
1. وَيَرْضَى		وَيَبَاعِي	فِي الْهَوَى	طَوِيلُ
3. أَشْمَسَا	... مِنْ عَيْدِ شَمْسٍ		فِي سَوَى	أَقُولُ
4.			إِلَى وَصَلُ	وَصُولُ
5.		وَلَكِنْ	إِلَى هَذَا	سَبِيلُ
6. كِتَابِي	عَنْ وَدَاكِ	وَعَهْدِي		يَحُولُ
فَعُولُنْ	(ج مج)	فَعُولُنْ	(ج مج)	فَعُولُنْ

ومن مولّدات اللَّين والمرونة في المواطن التي كان فيه لين ومرونة أيضاً، أنّ بنية أكثر الأفعال والأسماء والصفات الواردة في النصّ كانت على الاعتلال (11) فعلاً من 12، وثلاثاً الأسماء والصفات) لأنّ أكثر الكلمات التي أصابها الاعتلال في النصّ تتوفّر على حروف مدّ إذن على حركات طويلة منفتحة، وقد كان ارتفاع نسبة هذا النوع من الحركات بالنظر إلى نسبة الحركات الطويلة المغلقة ملحوظاً في الأعجاز بوجه خاصّ والأعجاز لواحق الصدور، فتأكّدت عندنا صلاية البداية، وثبت لدينا لين النهاية، واتّجاه معنى هذا النصّ إلى أن يتجمّع في معنى الاستعطاف.

## 2. النصّ الثاني، النصّ المقلوب: الاستنجد

كِتَابِي، عَنْ وَدَاكِ، لَا يَمُوتُ \* وَعَهْدِي، بِثَلٍّ، عَهْدِي، لَا يَحُولُ  
وَلَوْ أَجِدُ السَّبِيلَ لَطَرْتُ وَجْهًا، \* وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيلُ  
أَمَا يُمَحِّي عِقَابُكَ كُلَّ يَوْمٍ؟ \* أَمَا يُرْجِي، إِلَى وَصَلٍ، وَصُولُ؟  
أَشْمَسَا أَشْرَقَتْ مِنْ عَيْدِ شَمْسٍ \* أَمَا لَكَ، فِي سَوَى قَلْبِي، أَقُولُ؟  
وَيَرْضَى أَنْ تُضَيِّعَ سُدَى حَقْوَقِي، \* وَيَبَاعِي، فِي الْهَوَى، بَاغُ طَوِيلُ  
عَذِيرِي مِنْ خَلِيلٍ يَسْتَطِيعُ، \* يَعْمِلُ مَعَ الزَّمانِ، كَمَا يَعْمِلُ

من الطّريف أن تكون هذه القصيدة قابلة لأن تُقرأ من آخر بيت فصاعداً، وذلك ممّا تسوّغه مباشرة النصّ الأدبي على وجه العموم طبق مبدأ الطواعية وفكرة الدائرية وتعدد المغاتيح التي تخول الدخول إليه من كلّ باب ممكن يفتح

عليه. فهذه القصيدة تحتمل العكس أو القلب بفضل علامات تجيز ذلك وقرائن تدعو إليه وهي :

- التصريح في البيت السادس، وهو نظير التصريح في البيت الأول، ويدل على أن الأخير في الترتيب ليس بالضرورة الأخير في التقدير، ولا الأول أول ولا أولى.
- خروج كل بيت في وحدة كلامية متكاملة مفيدة قابلة لتستقل بذاتها.
- صلاحية أساليب الربط المعتمدة بين الأبيات لضمان اللحمة في النص بين المبنى والمعنى في كلا الاتجاهين.
- إمكان تسلسل المعاني من أسفل إلى أعلى كتسلسلها من أعلى إلى أسفل.

إلا أن اتجاه النص الأول مختلف عن اتجاه الثاني. فالاتجاه في النص المعروض اتجاه تأليفي مساره من الإنشاء إلى الخبر، من التصوير إلى التقرير، أما الاتجاه في النص المقلوب فاتجاه تحليلي مداره على عكس ذلك تماماً. فكان من الخبر إلى الإنشاء ومن التقرير إلى التصوير. المنهج في الأول استقرائي وفي الثاني استنباطي، وإن لم يكن النصان - وهما متقابلان - متضادين فهما مختلفان، هما نصان لا نص واحد أو هما على أصح تقدير وجهان ممكنان لنص واحد.

### 3. النص الثالث، نص الصدور: النضال

عَذِيرِي مِنْ خَلِيلٍ يَسْتَطِيلُ،  
وَبِرْضِي أَنْ تُضَيِّعَ سُذَى حَقُوقِي،  
أَشْمَسَا أَشْرَقَتْ مِنْ عَيْدٍ شَمْسُ  
أَمَّا يُنْحَى عَنَّا بِكَ كُلُّ يَوْمٍ؟  
وَلَوْ أَجِدُ السَّبِيلَ لَطَرْتُ وَجْداً،  
كِتَابِي، عَنْ وَدَايِكَ، لَا يَمُزُّوْ

نص الصدور هو عبارة عن لوحة «نضالية»، لكنّه نضال مهين على شدة وجفاف.

انطلق نص الصدور من مخاطبة العذير وهو العامل الواصل بين الحبيبتين استصراخاً وتعبئة لطاقة الدفاع والمقاومة. والحبيب مخاطب في النص معين غير معرف بل أشير إليه بالخليل في الأول دلالة على طبيعة العلاقة الغرامية بينه

الفصل 1 : نقلية النصّ \_\_\_\_\_ 133

وبينِ المخاطب ثمَّ عن طريق الالتفات، فكان مخاطباً بالكلام حاضراً بعد ما كان غائباً.

وأهمّ الأساليب الموظّفة لرسم هذه اللوحة :

- الأسلوب الحجاجي بما توفّر في الوحدات من جدل ومن إنشاء تمثّل في الاستفهام الإنكاري الضمني (عذيري = مَنْ يعذرني؟ حيث يجوز تقدير النداء مع الاستفهام: يا مَنْ يعذرني...؟) وفي الاستفهام غير الحقيقي (أشمسا)، وضمني المستحيل لمخالفة التمني الواقع (لو أجد...)، تعبيراً عن حرقة النّفس وحيرتها وكذلك عن اعتراضها وردها.
  - والأسلوب البرقي: لا بمعنى الاختزال الذي يحدث في الكلام تقطعاً أو الذي يقصّر الكلام على عناصر الإسناد الأصليّة بل الذي يقصر الكلام على قضاياها الرئيسيّة.
  - وأسلوب التّعجّل: فالقضيّة مطروحة طرحاً جافاً، المعنى فيها مُجمل ودلالته مباشرة في غير عمق ولا تخييل ما عدا التّخييل الذي ولدته الصّورة البلاغيّة في البيت الثالث حيث جمع بين تشبيه الخليل الحبيب بالشّمس والكناية عن أصله (عبد شمس = بنو أميّة) مع المجانسة بين شمس وعبد شمس تأكيداً لتقارب المعنيين وتقارب الأصوات في الكلمتين. وعلامات ذلك أن غابت القوافي من أشطر الحشو وإن عوض ذلك بظواهر إيقاعيّة جزئيّة أهمّها اشتراك الصّدر الأوّل والصّدر الأخير في منوال التّركيب، ممّا جعل للنصّ قفلة إيقاعيّة محكمة.
- فالشّدة غالبية على نصّ الصّور بسبب اكتناز المعنى وجفاف التّركيب وخاصة بسبب تساوي المقاطع المفتوحة والمقاطع الطويلة المغلقة التي تورث الكلام رتابة وصلابة. لكنّ هذه الشّدة كانت على خلفيّة من الرّخاوة واللين والمرونة انتهى فيها النّضال بالاستسلام.

#### 4. النّصّ الرابع، نصّ الصّدر المقلوب: المقاضاة

كِتَابِي، عَنْ وَدَاكِ، لَا يَزُولُ  
وَلَوْ أَجَدَ السَّبِيلَ لَطُرْتُ وَجَدًا،  
أَمَّا يَمْحَى عِقَابُكَ كُلَّ يَوْمٍ؟  
أَشْمَسًا أَشْرَقَتْ مِنْ عَبْدِ شَمْسٍ  
وَيَرْضَى أَنْ تُضَيِّعَ سُدَى حَقْوَقِي،  
عَذِيرِي مِنْ خَلِيلٍ يَسْتَطِيلُ،



يتحوّل النصّ بهذه القراءة من وجهة «النضال» والدفاع والمقاومة إلى وجهة المقاضاة والإدانة لأنّ ذكر العذير في الخاتمة يكون حينئذ من باب الإشهاد والاستنجاد بطرف له وظيفة العامل الواصل بين الحبيبتين عادة.

## 5. النصّ الخامس، نصّ الأعجاز: الاستسلام

يَمِيلُ مَعَ الزَّمَانِ، كَمَا يَمِيلُ  
وَبَاعِي، فِي الْهَوَى، بَاعَ طَوِيلُ  
أَمَّا لَكَ، فِي سَوَى قَلْبِي، أَفُولُ؟  
أَمَّا يُرْجَى، إِلَى وَصْلٍ، وَصُولُ؟  
وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيلُ  
وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِكَ، لَا يَحُولُ

فإذا كانت لوحة الصدور لوحة «نضالية» فإنّ لوحة الأعجاز لوحة «استسلامية» أولاً. ومن المؤشرات على ذلك:

- غموض الصورة حيث كان الحديث عن الحبيب في أوّل هذا النصّ بضمير الغائب ثمّ بضمير المخاطب التفتاً، لكنّ الشاعر لم يعبّنه ولا عرفه بل أوحى بالعلاقة بين الحبيبتين في النصّ متوسّلاً بكثير من العلامات، فحصل شيء من الغموض في هوية الطرف الثاني تؤكّده الاستعارة المكنّية في الشطر الثالث حيث استعار للحبيب صورة النجم دون أن يذكره، فكانت صورة بعيدة المأخذ.

- غنائية الإيقاع الملحوظة في أهميّة المادّة الصوتيّة الموظّفة توظيفاً جمالياً على ما يوضّحه الترديد:

— ترديد الكلمات في المطالع والمقاطع:

1. يميل ————— يميل
2. باعي ————— باع
4. وصل ————— وصول (هنا مع الجنس)
6. عهدي ————— عهدك

عبّر بذلك عن الانسجام بين الزمان والحبيب فبيّن سلوك العاشق العام وسلوكه في الحب، ومن ثمّ قصّده ونيتّه، كلّ ذلك مقابل عدم الانسجام بينه وبين حبيبته في العهد:

عهدي لا يحول ≠ عهدك يحول

- ترديد الوزن بين المطلع والمقطع أحدث بينهما توازناً يساعد على التَّغْنِي لَكِنَّه تَغْنٌ يَفِيدُ التَّضْنِي:

يميل \_\_\_\_\_ يميل (تصوير المِيلان بالمعنى والصَّوت والصُّورة)

وباعي \_\_\_\_\_ طويل

... أَقول \_\_\_\_\_

... وصول \_\_\_\_\_

ولكن... \_\_\_\_\_ سبيل

وعهدي \_\_\_\_\_ يحول

فَعُولُنْ \_\_\_\_\_ فَعُولُنْ

مع الاعتراض بين المطالع والمقاطع بمركبات الجرّ عادة وتخصيص طرفي الشطر - وهما موضعاً المطلع والمقطع - لعناصر الإسناد الأصليّة.

ونصّ الأعجاز - من ناحية أخرى - ينطلق من الزّمان وهو عامل فاصل بين الحبيبين عادة.

وقد خرج هذا النّصّ من رِبْقَةِ الحجاج إلى معاينة المأساة إذ تنتهي باليأس وتعرب عن الاستسلام علماً بأنّ نصّ الأعجاز قد تأسّس على المقابلة بين المعشوقة والعاشق في آداب الحبّ مقابلة تؤكّد معنى اليأس:

هو	≠	هي
- باعْه طويل		- (خليل) يميل
- يرجو الوصول		- له في قلب الآخرين أقول
- عهده لا يحول		- عهده يحول

6. النّصّ السّادس، نصّ الأعجاز المقلوب: اليأس والثّقة بالنّفس جلدًا

وَعَهْدِي، مِثْلَ، عَهْدِكَ، لَا يَحُولُ

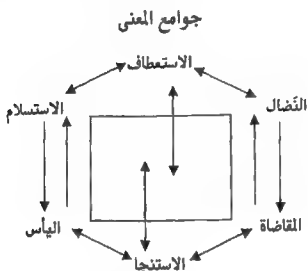
وَلَكِنْ مَا إِلَى هَذَا سَبِيلُ

أَمَا يَرْجَى، إِلَى وَصِلَ، وَصُولُ؟

أَمَا لَكَ، فِي سَوَى قَلْبِي، أَقُولُ؟

وَبَاعِي، فِي الْهَوَى، بَاعٌ طَوِيلٌ  
يَمِيلُ مَعَ الزَّمَانِ، كَمَا يَمِيلُ

هذه القراءة تُحوّل وجهة الاستسلام تحويلاً طفيفاً تجعله مشوباً بقبول الواقع، إذ يشفع معنى خيبة الأمل في الحبيب الخصم بمعنى الثقة بالنفس جلداً.



إنّ مسالك التحليل، والتأويل التي يعرفها الدارسون ويصلون عند السير فيها إلى الكشف عن الوجوه التي تحتلها القصيدة وذلك بتنويعهم النهج حيناً، وظروف القراءة حيناً آخر، بل بتضافر جهود القراء الكثيرين عليها أحياناً أخرى وحتى بتغيير صورة القصيدة، لا تكتمل في رأينا إلا بالسير في المسلك الذي وضّحناه، وهو مسلك تغيير المواقع في النظر إلى النص وتنويع الزوايا التي منها يُسلط الضوء عليها.

فكلّ باب تسمح القصيدة بأن يفتح عليها ولو في غير موقعه المنتظر، يصلح لتأمين حركة المرور منها وإليها، بل أحياناً يكون أكثر صلاحية في ذلك من الباب الذي يقام في موقعه المعد له.

وبما أنّ وجوه القصيدة وأبوابها عديدة، فإنّ معانيها تتساوى في الصلاحية إلا أنّها تتفاوت في الأهمية النقدية، فهي درجات بحسب الأولويات التي تكون بينها إذ تتأسس المعاني المتقدمة منها في الدرجة على أنقاض المعاني المتأخرة عنها، وجميعها معانٍ تندرج تحت راية المقصود فترجع المسؤولية فيها إلى الشاعر.

غير أن محنة القارئ في العملية الأدبية أعظم من محنة الشاعر، فإذا كان الثاني يعجز عن إلغاء الوجوه التي يحتملها نصّه ولا تدخل في مراده، فإنّ الأول -بالإضافة إلى أنّه يستحيل عليه العلم بمراد الشاعر بعينه- لا يستطيع -ولو بعد بذله أقصى جهده- أن يقطع بأنّه ظفر بجميع الوجوه التي يحتملها النصّ.

ولا يخفّ من وطأة هذا اللقاء المستحيل بين الشاعر والقارئ إلّا نزعتهما الدائمة إلى التلاقي.

## الفصل الثاني

### بين التلقّي والتّلاقي رواية «دنيا» لمحمود طرشونة<sup>(\*)</sup>

هذه قصّة جريمة قتل كشف مدبروها والمستفيدون منها منذ الفصل الأوّل من الرواية ولم يعثر لها على دليل بل لم يبحث لها عن دليل حتّى آخر فصل من فصولها، فلم يحظ المتضرّرون بالإنصاف. إنّها رواية اجتماعيّة غريبة ! لم تغب فيها سلطات العدالة والقانون والأمن لا عن أذهان الجناة ولا عن أذهان المتضرّرين بفقدان من أضحي ضحيّة منهم. الأوّلون فكروا فيها كي يقصوها ويمحوا كلّ سبب يدعو إلى تدخّلها، والآخرون فكروا فيها دون أن يكونوا على ثقة بها أو أن يكونوا على معرفة بالطريق التي تؤمّن الإفادة منها.

إنّها قصّة اعتداء لم تعقبها شكوى من المتضرّر، وقصّة جريمة بلا عقاب، وقصّة ضرر بلا تعويض... ومع ذلك فإنّ أكبر التّهمين فيها كان سلطات العدالة والقانون والأمن.

فالرواية أربع رباعيّات جُمِلَتْها سّة عشر فصلاً مع فصل يتوسّطها هو الفصل التّاسع «إرشاد الأريب» وهو في رأينا مفصّلة تشدّ شقيّ النّص وتمثّل محور دورانه وتعطي شرعيّة لبنية التّناظر فيه. وهذا الفصل متميّز في مستوى المعنى تميّزه في مستوى المبني. هو فصل الحكمة أو فصل النّساء الحكيمات إذ اجتمعت فيه «نورة» و«خديجة» و«زهرة» كما لم يجتمعن في أيّ فصل آخر من الرواية لتأمّل المأساة وتدبّر الحلول واتّخاذ الإجراءات.

---

(\*) محمود طرشونة، أستاذ باحث من جامعة مّنيّة، تونس، أصيل جزر قرقنة، من مواليد 1941 بصفاقس (تونس)، صاحب رواية دنيا.

والرواية تتقدّم وفق نوعين من الحركة: حركة تأخذها إلى التّأليف والنّظر والتّحقيق، وأخرى تجذبها إلى التّحليل والممارسة والتّطبيق. فكانت فيها وقفات للاعتبار مشفوعة بجولات من الاختبار في تنويع أدخل على القصّة مرونة، وشفع الأحداث الواقعة بصور منها مجردة لا تعكسها كما تعكس المرآة الأعيان المعروضة عليها بل تشفعها - في شيء من التّخييل الشعريّ الجميل - بالأطر النّظريّة التي ترجع هي ومثيلاتها إليها فتسمح بتفسيرها وتدبّر أبعادها الفكرية والوجودية.

من هذه الصّور صورة لعبة الطّرابيش، وهي صورة جميلة للعبة قدرة، لم تتضح أحكامها في النّص لأنّ سقوط الطّرابيش أو عدم عودتها إلى رؤوس أصحابها بعد أن ينقلها اللاعب من رأس إلى رأس لا يتبيّن كيف ينجرّ عنهما سقوط الرّؤوس التي كانت تحملها.

ويُفهم من الرواية أنّها لعبة قدرة لأنّها إن كانت تعود بالريح على مَنْ يحذقها فإنّها لا تعود إلا بالويل على مَنْ يشارك فيها دون الإلمام بأحكامها أو مهارة في ممارستها. وضحايا اللعبة هم من المشاركين فيها ومن المتفرّجين أيضاً، والغنم طرابيش ورؤوس... ربح وفير ومال غزير فثروة. لكنّها ثروة غير شرعية لأنّ اللعبة قدرة في الأساس لا يكون فيها الرّبح إلا على حساب الآخرين.

ولكن أيّ لعبة طرابيش هي؟ وإلى أيّ وجه من وجوه المعاملات ترمز؟ هل ترمز إلى عملية الاقتراض المتعدّد المتجدّد لتسديد قرض أصليّ طال عهده ووجب تسديده في أقرب الآجال والتي يصورها العامّة بوضع «شاشية واحد فوق راص لآخر»؟ أم ترى هي لعبة الوساطة يدخلها الوسيط بسحر الكلام وخفة الحركة وجاذبيّة الصّورة ويخرج منها بثروة طائلة؟

إن كانت هذه أو كانت تلك فلا شيء يفرض أن تكون كلّ منهما لعبة غير شرعية دائماً. فقاعدة وضع «شاشية واحد فوق راص لآخر» وقاعدة الوساطة... كلتاها سبيل قابلة للتّوظيف توظيفاً إيجابياً لا يكون الرّبح فيه على حساب أيّ متضرّر. لذلك نرى أنّ في لعبة الطّرابيش من السّحر والشّعرا لا يتبيّن معه المطابقة مع صورة سعيد الشّابّي في الرواية. ومع ذلك فإنّ الكاتب اتّخذ من هذه اللعبة لازمة ذكرها وأعادها مرّات، فكانت أسّاً للنّصّ يجوز معه تسمية الرواية «لعبة الطّرابيش».

ومن هذه الصّور أيضاً صورة العين (الفصل الخامس) وهي علامة على وخز الضّمير يمزّق صدر الطّاهر في غفوته وبما أنّه كان معتدياً ناله أكبر نصيب من الضرر كان يمزّقه الشّعور بازدياد الشخصيّة في كلّ لحظة تمرّ بعد إقدامه على الفعلّة النّكراء. هذا تفسير ما كان يرُدّ على لسانه من مثل قوله: "كأنّ الذي زيف ربط الأخشاب شخص غيري!"، أو قوله: "كأنّ شيطاناً رجيماً كان في داخلي يدفعني إلى ما فعلت".

وقد استغلّ المؤلّف أهمّ معاني العين المعروفة في العربيّة فخرجت الصّورة في تركيب عجيب مزجت فيه الحقيقة بالمجاز.

فلئن انطلقت الصّورة من معنى العين المادّي وهو حاسة النّظر، وهي في النّصّ عين حسن العيّاري الدّامية إثر الحادث، فقد قامت أيضاً على العين في معنى النّبع، إلّا أنّه نبع يفيض دماً ويغمر البطاح: "لقد نبع الدّم من عين حسن يوم الكارثة"، ثم كان للعين معنى الرّقيب الملاحق فمعنى المكروه يصيب المحسود والملمون "فبقيت العين تلاحقني في كلّ ليلة!" قبل أن يكون لها معنى الذات وهي في النّصّ ذات حسن العيّاري ضحية المؤامرة: "عيون كبيرة... تتراقص في ظلام الغرفة وتتوّعد. تقترب منّي وتنتصب على فراشي تتسلل إلى جسمي وتمتزج بثيابي... تعود إليّ... تفتّح وتغلق... ويتشكل منها جسم إنسان: حسن".

وقد وُظّفت الصّورة بمختلف معاني العين فيها لمحاصرة الشّعور الحادّ بالخطيئة الذي بعث في نفس الطّاهر فتجلّى في عبارات خرجت في قالب مناجاة، «مناجاة» القاتل قتيله «العزيز» بمعاني:

- حرقة النّدم:
- "اقتلني إن شئت لكن لا تنظر إليّ هكذا".
- وانهايار الكيان:
- "أنا لا أستطيع أن أراك على هذه الصّورة... إنّي أفقد صوابي. وفقاً بأصابعي يا حسن... كلمة واحدة منك تنقذني ممّا أنا فيه".
- وهواجس الألم:
- "... العيون مترقصة تشكّل دوائر صامتة ثمّ خطوطاً مصوّتة تندسّ داخل فراشي وتمتزج بجسمي فأحاول ذبّها لكنّ لزوجتّها تلتصق بأصابعي. فأفرّ من فراشي. لكن إلى أين المفرّ؟..."

- وعذاب القبر:
- ”لقد غمرت العيون كامل الغرفة وسدت علي الطريق وشكلت حاجزاً أمام الباب فاستحال علي فتحه. لقد كتب علي أن أعيش في لجة من العيون...“.
- واستحقاق العدم:
- ”... العملة في فضاء الحظيرة؟ إنهم ينادونني، يدعونني إليهم يجرّسونني على القفز من أعلى العمارة... أرى حسن العياري واقفا صامتا في انتظاري... هو الوحيد الذي سيلتقني... سأقفز حالا...“.

ومن الصور المجردة من الأحداث الواقعة كذلك صورة النساء الحكيمات المرسومة في الفصل التاسع. فقد اجتمعت «نورة» و«زهرة» و«خديجة» كما لو كنّ يمتلئن لجنة كلّفت بمعالجة القضية وتقديم الحل. اثنتان منهنّ مثقّتان مبتدئتان، في مستوى جامعي: «نورة» تدرس في معهد الموسيقى، على أبواب التخرج لا تنتهي الرواية إلا وقد تخرّجت وعيّنت لتدريس الموسيقى بسوسة، و«زهرة» كاتبة الهادي و«أكثر من كاتبة»، “بعد أن تبين أنّه لا يحتاج إلى كاتبة” في مستوى السنة الأولى من شعبة الحقوق، ومعهما «خديجة» المرأة الريفية البدينة، أصيلة نطلة، زوجة سعيد وأمّ رشيد وخالة زهرة، وتميّز المرأتين الشابتين «نورة» و«زهرة» بالثقافة كتميّز الشابتين «سامي» و«رشيد» بها... ممّا يدلّ على أنّ الصواب في الرواية كائن حيث تكون الثقافة والشباب، الشباب عموماً والنساء دلي وجه الخصوص.

ومن الجوانب الطريفة في الفصل التاسع وهو في وسط الرواية شهادته على التّطابق بين تأزم أوضاع الواقع وتعدّد أطوار الرواية بما يجعل من نصّه فيها مركز الثقل مبنى ومعنى. ففيه إشعار بل إحياء بأنّ إبداع الكتابة مرتّهن بإبداع المواقف المكتوب فيها. هذا الذي يفهم مما ورد على لسان «نورة»:

”كيف الجمع بين تحمّل مسؤوليّاتنا كاملة والحفاظ على حرية تصرّفنا؟ كأنّ الراوي يريد أن يتخلّص من أزمنا ويتنصّل من مسؤوليّة انفراجها!...“.

والرواية ملخّصة في صفحتين ومجملّة فيما قالته «نورة» في وقت تقمّصت فيه شخصيّة الكاتب وتقمّص شخصيّتها.

وممّا يؤكّد أنّ الأمر في هذا الفصل إنّما هو بيد النساء «الحكيمات»، ما جاء على لسان «نورة» إثر الكلام السّابق: “لكن ما يعقد الأمر ويؤجّل الحلّ انسحاب الطّاهر وسامي المبكر من المعركة”، ولذلك كانت للأزمة المشتركة



ثلاثة وجوه مختلفة التأثير في الشخصيات النسائية الثلاث: "زهرة خائفة وأنا [نورة] حزينه أما خديجة فحائرة".

ومن أطرف الصور المجردة اللاحقة بالصور السابقة صورة السر المكتوم. وقد قدمت للقارئ في هيات مختلفة باختلاف المناسبات. ففي الرواية أربع مناسبات عرضت فيها حقيقة السر، السر مكتوماً في صدر الهادي المجرم صاحب التدبير، والسر مكتوماً في صدر سعيد المجرم صاحب التشرع، والسر مكتوماً في صدر الطاهر المجرم صاحب التنفيذ، والسر مكتوماً في صدر سالم (وربما زهرة زوجته أيضاً) المجرم أو المذنب المتواطئ بعدم الإعلام في الوقت المناسب لمنع وقوع الجريمة.

وقد حظي السر في مختلف هذه المستويات بألوان من التصوير جعلت منه عنصراً مهماً في تعميق التحليل وتجاوز الأحداث العارضة والوقائع الجارية إلى الحالات النفسية والمشار الخفية والتواي الدفينة.

ولعل أهم لوحة قدمت لنا فيها حقيقة السر تلك التي جاءت في الفصل الثالث عشر. ولا شك في أن أهميتها في هذه اللوحة بالذات ترجع إلى أن السر جاء معروضاً هنا في صدر ضمير حي، أو هو ضمير على قدر من الوعي لم يضعف إلا عندما غاب فلم يحل دون وقوع الجريمة.

جسمه المؤلف في صورة كائن حي ذي رأس ومنكبين... ليس له شكل معين وإنما هو يتشكل حسب الحدود التي تحده والظرف الذي يحويه. وقدمه أيضاً في صورة كائن مائع زئبقي، يسرع إلى الفجوات والتغرات ليملاها أو ليخرج منها إن كان لها منافذ... إنها صورة الجنين في حشا الأم ينتظر الخلاص مع ما يتبع الخلاص من أمل وألم.

تضاف إلى هذه الصور أخرى لا تقل عنها أهمية وإن كانت أقل شمولاً، وأخص موضوعاً كصور فتنة المال في مناجاة «الهادي» لـ«زهرة» وهي نائمة بجانبه في السيارة، وصورة أزمة الإبداع في حديث «سامي» يحاسب نفسه فينتهي إلى أن كتابة نص أعسر من قتل نفس، وصورة الخيار الصعب الذي حير «سامي» أمره فأرده ممزقاً بين الثروة والثورة...

وجميعها صور لدنيا خاصة بـ«سامي» ليست هي دنيا الناس المعروفة، هي دنيا لعبة الطربيش القذرة، ودنيا العين الدامية على الدوام، ودنيا النساء

الحكيمات توقعهنّ الحكمة في المآهات، ودنيا السرّ المكتوم المعلوم... على أنّ كلمة الدنيا في الرواية لا تستعمل في أيّ معنى من هذه المعاني، وإنما بقيت تعبر عن دنيا الناس المعروفة في جميع السياقات، حتّى في آخر فقرة من الرواية في كلام «سامي» يخاطب «نورة»:

«- لا تظلميني يا نورة. أنا لا أحبّ سواك فأنت عيني التي أرى بها الدنيا وعقلي الذي يبصرني بالواقع ويكشف لي ربح الآفاق.

- إذن؟

- أمهليني أياماً قليلة أفكر فيها.

- لك ما شئت يا حبيبي».

لكنّ «سامي» رفض أن يرى أيّ شيء من الدنيا التي تصفها له «نورة» وعجز في الوقت ذاته عن أن يجدد الدنيا بل أن يجدد النّظر إلى الدنيا.

وقد بان لنا أنّ دنيا الرواية الخاصة جاءت مؤسسة على التّمرد على كلّ سلطة، تمرّداً مبدئيّاً / تمرّداً اقتضته ظروف المأساة أو تلقائية في ثورة أو شرعية في معارضة.

ففي نظر «سامي» -وهو المتضرّر الأكبر من عملية مقتل أبيه- كلّ سلطة متهمّة. إنّه لم يتقدّم بشكوى ولا استنجد بالسلطات، ولم يطمئنّ إلى أيّ طرف، ومع ذلك كان ينتظر أن يكون حظه الإنصاف، وبالجمله كان في انتظار المعجزة.

فمظاهر التّمرد على السّلطة في الرواية علامات على تصريف ما في نفس «سامي» من مركبات لا دلائل استحقاق ونضال وهذا بيانها :

• تجنّب العدالة :

فلئن كان ملفّ القضية قد حفظ فإنّ في عدالة الدنيا منطقاً يستطاع به فتح الملفّ من جديد. لكنّ لـ«سامي» منطقاً مخالفاً «يؤسس» دنيا أخرى ضاع فيها الحقّ بسبب موقف مبدئيّ من العدالة لا بسبب خلل في توظيفها :

«والغريب في الأمر أن لا أحد فكر في العدالة. كلّهم تجنّبوا اللّجوء إليها... فالعدالة وهم. ولا وجود إلّا لما يفعلونه بأنفسهم. تلك هي الحقيقة وما سواها أحلام فلاسفة».

• كما ضاع الحقّ في اعتقاد تجرّد المحامين أصلاً من كلّ نزاهة :

”ومن بين ما أعلمتني به تردّد المحامي في مناصرة أحد الشّقيّن. فهو لا يزال يوازن بين القوّتين ويقوم بحسابات وقياسات وتساويّات حتّى لا يستقرّ رأيه إلا على أكثرها منفعة بالنسبة إليه“.

• وكذلك ضاع الحقّ بسبب الاعتقاد في تنصّل أعوان الأمن جملة من كلّ مسؤولية:

”قد روى لي زيارته الأولى إلى مركز الأمن وعدم اكتراث الأعوان بتصريحاته واستهزاءهم بكلامه. فإنّهم لم يريدوا أن يصدّقوا أنّ رجلاً في هذا الزّمان يؤرّقه ضميره ويدفعه إلى الاعتراف بارتكاب جريمة نكراء واعتبروه مختلّ العقل. فصرفوه أول الأمر، ثمّ حملوه إلى الرّازي. ومع ذلك فقد كان كلامه في منتهى الوضوح“ (رسالة «نورة» إلى «سامي» تحدّثه عن مصير «الطاهر»).

• وضاع الحقّ أيضاً في تصوّر بُعد أعوان «القمارق» عن الجديّة وجهلهم بمراتب الأشياء:

”أنت إن شاعر؟ كان عليك أن تقول ذلك منذ البداية. خذ حقيبتك واخرج، فمثلك لا يهتمّ بشيء ممّا يتكالب عليه النّاس. أعرف أنّ زاد أمثالك خيال وأوهام“.

• وضاع الحقّ بالاعتقاد في فقدان الأطبّاء عامّة الإنسانيّة والضمير المهنيّ:

”تقولون إنّ الطّبيب يتطوّر بخطى عملاقة ! وإنّ البحث العلميّ في مجال الطّبيب قفز قفزة نوعيّة ! وما نتيجة ذلك؟ ابني يموت بين يديّ ولا أحد منكم يستطيع أن يوقف زحف الفناء. بنس ما درستّم وما درستّم أيّها الجهلة أيّها التّجار. لا يهتمّكم سوى الرّبح الوافر، لا شغل لكم إلاّ تكديس الثّروة...“

لكنّ جميع ذلك يقرأ بكثير من الرّاحة والمتعة والانسحاب لأنّ الرواية جمعت الدقّة في التّعبير إلى صفاء اللّغة وعدم الفضول في التّحرير. فمع كلّ فصل يسجّل تقدّم في مجريات الأحداث أو نموّ في المشاعر والأحاسيس أو تغيير في المواقف، ومع كلّ فقرة تزداد لبنة في الموضوع، ومع كلّ جملة تحصل إضافة معنى أو تحديد قيمة جديدة لعنى سابق مذكور.

واللّغة في الرواية هي لغة الأدب لا لغة التّقارير المجرّدة. فلنّ كان الكاتب قد عرف كيف ينعّس في أجواء العمّال في بساطتهم، وعامّة النّاس في

سذاجتهم خاصة المتعلّمين (ولّا نقول المثقّفين) في تفتّحهم («نورة» و«سامي» وجدة «نورة»)، فقد نجح أيضاً في جعلهم عوامل رواية تحوّلت المأساة معهم من مستوى الواقع المعيش إلى مستوى الوضع الذي يعكس أزمة وجودية وحيرة مصيرية ومحنة في الهوية، لا لأنّ كلامهم في الرواية كان كالكلام عليهم فيها ينتمي إلى مستوى لغوي أدبي واحد، ولكن لأنّهم قدّموا بأساليب في التصوير وفنّيات في التخييل جعلتهم رموزاً لعوارض في المجتمع التونسي الحديث كثيرة، تختلف في المثال ولكنها تتشابه في الإشكال. ولذلك يحقّ لنا القول إنّ رواية «دنيا» تحقّق المصالحة مع قارئ الأدب. وليس تحقيق المصالحة هيّنا مع القطيعة المشهودة اليوم في مجال الثقافة بين القارئ والكاتب.

## الفصل الثالث

### الأنموذج المنشود

صورة الرَّجُل في شعر جميلة الماجري<sup>(\*)</sup>

ما قيمة البحث في صورة الرَّجُل كما تتجلى في الكتابة الإبداعية النسائية؟ هل هي قيمة معرفية مجردة أم هل هي قيمة التعريف بآليات إنتاج المعنى في صور يغلب على الظن أنها غالبية في أدب المرأة؟ أم هل هي قيمة تُدرك بها أحكام لعبة المقابلة بين الجنسين اللذين يستقطبان الكائنات البشرية في أدبية الكلام؟ أم هل هي بكل بساطة قيمة تدرج في مشغل من مشاغل فن الرسم بالكلمات أو مشاغل التفكير في الوضعيات البشرية؟

هي في نظرنا ذلك كله، بل قيمة كيانية وجودية تؤصل الكيان وتعكس سعي المبدع الفنان إلى البحث عن مكونات إنسانية الإنسان.

وبعد، فالببحث في أدب المرأة بالتركيز على أي موضوع من موضوعات القول والنظر إليه من أي زاوية من زوايا النظر والدخول إليه بأي منهج من مناهج التحقيق جدير بالتنشيط والتطوير، لأن أدب المرأة في العربية كله جديد، ولأن المرأة الأدبية أيضاً جديدة كل الجدة. والذي نعنيه بالشعر الجديد والمرأة الجديدة في هذا المقام -ولنقتصر كلامنا على الشعر وعلى تجارب النساء الشاعرات بتونس- أن رصيدنا من شعر نساءنا معاصر لنا، فنحن -بلا مبالغة- لم نعرف شعراً للمرأة في حجم ديوان إلا مع زبيدة بشير. فجاهلينا تستوي في حديثنا، وماضيها هو حاضرها.

---

(\*) جميلة الماجري: أستاذة، شاعرة، من مواليد 1951 بالقبروان (تونس).

وإن وضعنا في ذلك لا يختلف كثيراً عن الوضع بسائر البلاد العربية حتى أن مؤسسة «البابطين» للإبداع الشعري عندما فكرت في تنظيم ندوة علمية باسم شاعرة عربية معاصرة من الأموات بحثت فلم تقع على رمز. وكنا ممن سئلوا في الموضوع فاقترحنا عليها -وكنا جادين- أن تنظم الندوة باسم «الشاعرة المجهولة» قياساً على معنى الجندي المجهول لغياب أي اسم من الأسماء مؤهل لمرتبة الرمز لشعر النساء، ولعلمنا أن الكثيرات كتبن ولم ينشرن، وأن اللاتي نشرن قصائد بالمجلات والجرائد قليلات، وأن ما نشر من شعر النساء العربيات غلبت عليه الأسماء المستعارة.

إن شعر النساء بتونس يتجمع في نصف قرن من الزمن هو النصف الثاني من القرن العشرين، بل -إذا استثنينا زبيدة بشير- وجدناه يتجمع في الربع الأخير من ذلك القرن. وحصيلة ما يضمه رصيدنا من هذا الشعر حتى نهاية سنة 2000 حسب ما أحصيناه، ثمانية وستون ديواناً أو مجموعة شعرية لسبع وأربعين شاعرة<sup>1</sup>.

ولذلك، فإن أول ما خطر بذهننا عندما اقترحت علينا المشاركة في هذه الندوة الموضوع التالي: صورة الرجل في دواوين الشاعرات التونسيات، قلنا نحاول فيه أن نضع إطاراً للبحث قد يصبح فيما بعد منطلقاً للبحوث الجزئية ولزبد التحليل والتعمية، غير أننا راجعنا النفس وغيّرنا الموقف وقلنا هذه المرة: فلنكن البداية بعقد البحث في شعر واحدة من النساء، ولتكن جميلة الماجري.

ولم يكن اختيارنا جميلة الماجري عفواً بل لأسباب:

أولها أننا تجاوزنا مع كثير من نصوصها فأحببنا درسها، وثانيها أننا وجدنا في عنوان مجموعتها «ديوان النساء» تعميماً يصلح به أن يكون شعاراً لأشعار النساء<sup>2</sup>، وثالثها وأهمها ما بدا لنا عند اطلاعنا على هذه المجموعة ثم على مجموعة الشاعرة «ديوان الوجد» وأكدته بعد ذلك قراءتنا لنصوصها أن البحث في صورة الرجل في شعر جميلة الماجري لا يكون إلا من قبيل المغامرة

1 اعتمدنا في ذلك الرصيد الجامع في «بيت الشعر»، تونس.

2 وقد اتخذنا هذا العنوان، ظمناً لما سميناه «قصيدة العناوين» عند تعرضنا لشعر النساء في بحثنا «كشف الظنون عن عناوين الدواوين في الشعر التونسي الحديث»، بيت الشعر، 2000.

لأنَّ هاتين المجموعتين اللتين سنقصر عليهما الدرس تحملان عنوانين لا يوحيان بحضور الرَّجل. فـ«ديوان الوجد» عنوان يجعل النَّفس تتطَّلَع إلى قراءة نصوص في العشق الصَّوفي و«ديوان النَّساء» عنوان يُنتَظَر أن تدور أشعاره حول شؤون المرأة لا شؤون الرجل.

لكنَّنا نميل إلى اعتبار أنَّ غياب ما يوحي بصورة الرَّجل في العنوان قد يكون كغياب تسمية الرَّجل في النَّص، ولعلَّه غياب يدلُّ على أنَّ للرَّجل صوراً ضمنيَّة متعدِّدة لا صورة صريحة محدَّدة. وإنَّ هي صورة أو صور أعمق وأدعى إلى النَّقد والتَّأمُّل والتَّفكير.

وسننطلق في بحثنا من فرضيتين: ضرورة الشَّعر من ناحية وضرورة العشق من ناحية أخرى. فالصورة التي ندرسها مناطقها الأوَّل الجانب الفنِّي، فلا هي صورة تقرَّر حقيقة أو تدخل في ترجمة ذاتيَّة أو تعكس وضعيَّة رسميَّة، ومناطقها الثَّاني الجانب العلائقي. فلننَّ كنَّا أمام شاعرة وصورة، فنحن أيضاً أمام امرأة ورجل لا تخلو علاقتها به من ذاتيَّة في الموقف ميلا إليه أو إعراضاً عنه.

وقد وجدنا فعلاً في شعر جميلة الماجري صوراً عديدة لا صورة واحدة، هي في أكثر أحوالها بدائل من صورة الرَّجل لا صور تعيِّن رجلاً تعيِّنا مباشراً. الصور البدائل إيجابية وصور الواقع سلبية.

## ١. الازدواج العقيم

### ١. «قاموس الرجال»

قَدِّمَت الشَّاعرة صوراً للرَّجال في نصٍّ مشكَّل هو آخر ما أوردته من نصوص بمجموعة «ديوان النَّساء»<sup>١</sup>، كما لو أنَّها اتَّخذت في أوساط النَّساء ركناً أقامت به متحفاً تعرض فيه للنَّساء أولاً ولعامَّة القراء ثانياً نظرتها إلى الرَّجل، كأنَّها تستدرك على ما فات وتتلأفي نقمها كان نتيجة غياب صورة الرَّجل من سابق شعرها في المجموعة، لتؤكد أنَّ للرَّجل حضوراً بين النَّساء حتَّى في دوائرهنَّ المغلقة حضور التَّضمين إن لم يكن حضور التَّعيين.

هذا النَّصُّ شريط استعراضي يتكوّن من سبع لوحات مستقلة مرقّمة من 1 إلى 7 تنتظمها سلسلة فكانت حلقات متسلسلة بدت للنّاطر متنوّعة، لكنّها غير مسيّجة بمعنى أنّها مفتوحة غير منغلقة، تربط بين حلقاتها العلاقة العضوية لا الاندماجية. فهي قابلة للزيادة والحذف ولتغيير الترتيب. لهذه الصّور السبع قيمة انتقائية مبدئيّا لا قيمة استقصائية، قيمة التمثيل لا قيمة الحصر.

لكنّ المتأمل في المعرض يتبيّن أنّ لترتيبها حكمة. فقد أخرجتها الشاعرة في بنية موشّحية -إن أمكن القول- تحكّمها المقابلة وتوجّها صورة مفردة مستقلة هي بمنزلة الخرجة المقصودة المؤشّرة على الرّؤية الجامعة المنشودة.

كانت المقابلة الأولى بين صور مركّبة:

هناك صورتان إيجابيتان متقابلتان متكاملتان في الشّقّ الأوّل تركّزتا على القيمة الحسيّة الماديّة والقيمة الذهنيّة المعنويّة، مرجع الأولى إلى معاني الدّفء والتّوهّج والحرارة التي في صورة الرّجل:

رَجُلٌ  
كفاهُ مدفأَتان في  
يَوْمِ شِتائِي مُطِيرٍ  
وَتَمِيمَتان ورُقَيَّتَانِ  
أو مَفْرَشَتان مِنَ الحَرِيرِ  
أو مَعْبَدَتان مَجُوسِيَّانِ تَأْجَجَتِ  
بِهِمَا المَجَامِرُ وَالْمَشَاعِلُ وَالْبُخُورُ

ومرجع الثّانية إلى معاني التّاريخ والعلم والمعرفة التي في صورة رجل

آخر:

رَجُلٌ.. هُوَ التّاريخُ.. هَبَيْتُهُ..  
لَهُ بِمَكَامِنِ الأسرارِ مُنتَجَعٌ..  
مِنْ غَابِرِ الأقْوامِ مَا مَحْضُوا..  
حَوَى مِنْ كُلِّ عَصْرِ صَفْوَ مَا خَبَرُوا  
عَمَقَ العُصُورِ بِنَاطِرِيهِ،  
وَكَبَرِيَاءَ مُلُوكِهَا فِي طَلْعَتِهِ  
وَكَهَانَةَ الكَهّانِ فِي إِطْرَاقِهِ



وَطَلَاوَةُ الْأَشْعَارِ فِي لُغَتِهِ

وهناك صورتان سلبيتان متقابلتان متكاملتان في الشَّقِّ الثَّانِي تعكسان انحرافَ الوظيفة وتداعي الصِّفَةِ، الأولى لرجل الخطر والإبهام والانغلاق:

رَجُلٌ.. كَمَقْتَرَقِ الطُّرُقِ  
خَطِرٌ.. تَزْقِرُ  
مَضْنٌ وَمَكْنُظٌ.. مُرِيبٌ فِي الْهَوَى  
لَسِنٌ.. لَبِيقٌ  
أَوْ مِثْلُ مَجْهُولِ الثَّنَائِيَا مُرْبِكٌ  
بِالشُّكِّ وَالْأَشْبَاحِ مَسْكُونٌ،  
وَمَسْدُونُ الْأَفْقِ.

والصَّوْرَةُ الثَّانِيَّةُ لرجل الخمول وتهافت الشخصية :

رَجُلٌ كَمَا حَجَرَ الْوَهْدُ  
لَا الْمَاءُ يَجْرِفُهُ  
وَلَا يَجْرِي مَعَ الْأَفْلَاقِ  
فِي مَجْرَى الرِّيحِ  
مَتَرَسِدٌ، بِالقَاعِ مَجْهُولٌ، بِلَا  
وَجْهِ وَذَاكِرَةٍ... جَمَادٌ  
لَا الصَّوْتُ صَوْتُهُ إِنْ تَكَلَّمَ، أَوْ نَرَى  
فَضْلَ التَّحْدِي وَالْعَبَادِ

أما المقابلة الثانية فكانت بين صورتين بسيطتين، صورة الرَّجُلِ الْمَلَادِ  
الخالص الجوهر الإيجابية :

رَجُلٌ مَلَادٌ  
مَوْطِنٌ لِلرُّوحِ  
قَبْلَ حُلُولِهَا  
وَالرُّوحُ تُدْرِكُ فِي الرَّحَامِ تَطْيِيرَهَا

وصورة الرَّجُلِ الْغَبِيِّ الْمَعْقَدِ السَّلْبِيَّةِ :

رَجُلٌ يَغَارُ مِنَ الْقَمَرِ  
وَمِنَ النُّجُومِ إِذَا الْكَوَاكِبُ أُتْنَتْ

وَيَبِيْتُ مُنْطَفِئًا  
وَالضَّوْءُ يَشْمَلُهُ  
وَيَمُوتُ مَقْرُورًا وَنَارُ الْجَمْرِ فِي  
كَفَيْهِ تَتَقَدُّ

وفي آخر المعرض صورة إيجابية مفردة مستقلة تحمل معنى البطولة الأسطورية والخلود في رجل هو:

رَجُلٌ جَوَادٌ مِنْ خِيُولِ الْفَاتِحِينَ  
لَا الْعَصْرُ يَعْرِفُ مِثْلَهُ  
أَوْ غَيْرَتَهُ - عَلَى ثَقْلِيهَا - الْقُرُونُ.

وقد قدمت هذه الصورة الأخيرة كما لو كانت هي الصورة الجامعة المنشودة التي لا تضاهيها صورة أخرى. هي صورة الرجل الاستثناء.

وبالإمكان، طبقاً لهذا التحليل، اعتبار هذا النصّ مبنياً على المرواحة بين الصور الإيجابية والسلبية، إذ تلقي صورتان الأولى والثانية بالخامسة، كما تلقي في مقابلها الصورة الثالثة والرابعة والسادسة، وتتوَجَّع هذه اللوحات الصورة السابعة على أنها قفل الكلام وملحة الختام وعبرة الأيام.

ولهذا النصّ في الظاهر نزعة البحث التاريخي الاجتماعي واتجاه التحليل العلمي ومقصد التصنيف الموضوعي التوثيقي، مع ما يتبع ذلك من موقف نقدي ورأي شخصي، لكنّ له - في مستوى البنية - وراء التحليل تحليل، ووراء التصنيف تأليفاً، ووراء الرأي رؤية تكشف جميعها أنّ الرجل رجال، وأنّ للرجال من الصور ما يحتاج فيه إلى قاموس يحيط بأشكالها، وأنّ هذا القاموس يوثّق أنماط صور الرجال، وإن كان - رغم سعته - عاجزاً عن استيعاب نماذجها المتقلبة الأحوال.

لكنّ صور الرجال في هذه اللوحات كان لها طابع رسمي لأنها أدرجت في معجم، والمعجم متحف كلام وأعلام، إن لم تكن صور الرجال فيه محنطة فهي منمطة، بهمناً بعد استعراضها في هذا القاموس أن ندرس الصور المتميزة بالحيوية في سائر النصوص.

هل كان لرجل الواقع مكان في شعر جميلة؟

كان له مكان، لكنّه مكان قميء.

لم تُسمّ الشاعرة أيّ رجل من الواقع لا ممّن عرفت ولا ممّن نعرف. وقد رسمت في حديثها صورة عامّة عن الرّجل العربيّ الحديث، استوحت ملامحها من سلوكهم المشترك فإذا هي صورة أخلاقيّة متداعية كالتي ظهرت في قصيدتها «ريحانه»، حيث استلهمت -حسب إشارتها<sup>1</sup>- حادثة هدم مقام «ريحانة الوليّة» في السّتينات وكان ملاصقاً لجامع عقبة بالقيروان، لا تنديداً بسلوك حضاريّ كان مشروعاً ومطبّقاً على مقامات الأولياء من غير النّساء أيضاً، بل تنديداً بظاهرة لها دلالة على هوان النّساء وظلم الرّجال. وقد برّرت هذا الهدم ببرنامج إدخال إصلاحات على جامع عقبة ولم تنعت ريحانة الوليّة بالصّالحة.

فهذا الهدم ترتّب عليه تعطيل وظيفة اجتماعيّة ممّا ألحق الضرر بالنّساء اللاتي كنّ يلذن بها فعدمن الملاذ، قالت:

وَمِنْ لَا يُذَاتِ بِهَا مِنْ  
هَوَانِ النِّسَاءِ  
عَلَى الْجَاهِلِينَ بِكِبَرِ النِّسَاءِ  
وَمِنْ شَاكِيَاتِ  
لِظْلَمِ الرِّجَالِ  
تُحْجِبْنَ خَوْفَ الرَّقِيبِ  
وَجَبْنَ إِلَيْهَا  
فَاطْلُقْنَ سَيْلَ الدُّمُوعِ  
وَنَاشَدْنَهَا أَنْ تُنْفِذَ فِي الظَّالِمِينَ النُّعَاءَ

رأت في ذلك تطاولاً من الرّجال على النّساء، وردّ فعل مُغذّي بالغيرة من سطوة المجد المؤنثة.

الرّجل متهم إنز لا لأنّه اعتدى بل لأنّه برهن على عدم كفاءة، ذلك أنّه لم يصنع شيئاً بالمجد الذي احتكره طيلة القرون، ولا ترك المجد ولا الاعتبار يؤول إلى المرأة التي برهنت على قدرتها على تشريفه. فأيّ حجة بيد الرّجال؟

لا حجة ولا اعتبار لما يقولون. ولذلك تساءلت في مناجاتها «ريحانة» مُنكرة كلَّ  
ثعلبة منهم فقالت:

أَتَدْرِينَ سَيِّدَتِي مَا يَقُولُ الرَّجَالُ  
إِذَا مَا النِّسَاءُ وَلِينُ  
وَمَا يَقْلُونَ؟ !  
وَكَيْفَ يَقَارُونَ مِنْ سَطْوَةِ الْمَجْدِ إِنْ أَتَيْتُ  
وَجَاءَتْ حُشُودُ الْمُرِيدِينَ كَيْمَا  
تُفِيءَ إِلَى ظَلِكِ؟

«فتأنيت سطوة المجد» الذي اعتبره الرجل لعنة هو عنصر مكين في  
مشروع الشخصيات المستقبلية وبديلها «النضالي».

هذه صورة عقلية الرجل العربي الحديث في تعامله مع شؤون المرأة،  
وهي لا تختلف في تخلفها بل في خطرها عن موقفه في تعامله مع التحديات  
القومية.

فالرجل العربي الحديث في حلم لا ينتهي، في نوم لا ينقضي، والمرأة  
العربية الحديثة تتخبط وحدها في أزمة كيانية وجودية. ...  
ضربات القهر صامدة أمم التحديات، ضحية حيناً وحيناً بظلة في ساحة خرج  
منها الرجال، آثروا السكينة فاستقالوا، سالموا فهانوا وما استسلموا بعد  
مقاومة ولكنهم انساقوا وراء أحلامهم التي قتلت في أنفسهم كل معنى للكرامة  
والإباء. فهي «امرأة الجرح»<sup>1</sup> تناجيها الشاعرة مستفهمة حيرى:

مِنْ أَيِّ جَرْحٍ قَدْ طَلَعْتَ ... قَذِيفَةً  
فِي شَكْلِ زَهْرَةٍ بُرْتُقَالِ  
وَحِمَامَةٍ حِينًا ... وَحِينًا وَرْدَةً نَارِيَةً؟  
أَرَبَكْتَ أَحْلَامَ الرَّجَالِ !

أما هو فهو رجل العار والشئار، جرحه مندمل، بل لا جرح له، ولا  
أحسن بطعنه، ولا جرى في عروقه دم حي. هذا رجل خارج عن الزمان أو هو  
موجود فيه كمعدوم، قالت:

وَدَا زَمَانٌ لِلرُّجَالِ بِهِ، بِمَاءٍ لَا فَصِيلَ لَهَا

هذا مقام يقضي بالاستتباع تأنيث الوجود حقيقة لا تغليباً، وذلك يعني أن تتحمل الأنثى وحدها مسؤولية مواجهة المصير. فقد خاطبت الشاعرة «امرأة الجرح» في مناجاة الروح للروح إذ التحمت بها وتقمصت شخصيتها حيث اتحدت المخاطبة والمخاطبة ولا مميّز بينهما، إلا أن «امرأة الجرح» تاهلت لمرتبة الرمز الجامع الدالّ على وحدة القضية وعمق المأساة المشتركة. قالت الشاعرة:

فَتَوَهَّجِي مِنْ جُرْحِنَا الْمَقْتُوحِ... وَأَنْبَعِثِي...  
أُنْثَى... فَإِنَّ الْأَرْضَ أُنْثَى وَالسَّمَاءُ  
وَالشَّمْسُ فِي وَهَجِ اللَّهْيَبِ تُهَابُ.

إنّ هذا الموقف قادها إلى أن تستنّ مذهباً في الحياة مرجعه إلى القول والإيمان بضرورة التأنيث المطلق للوجود، لأنّ زماناً كهذا...

... زَمَانٌ لِلرُّجَالِ بِهِ، بِمَاءٍ لَا فَصِيلَ لَهَا  
مَا هُوَ إِلَّا  
... زَمَنٌ تَهُونُ بِهِ النِّسَاءُ

ففي النصّ الذي استلهمته الشاعرة بعنوان «مهر ريما» من محنة «ريما الخطيب» الصبّية الفلسطينية التي أرتها آثار التعذيب على جسدها<sup>1</sup> خطاب / مناجاة اتحدت فيه الشخصيتان طرفاً الخطاب وقام على التمجيد والتّنديد: تمجيد بطولة المرأة العربية الحديثة، والتّنديد بزمن الهوان الرّاهن فتقول:

ريما... لِمَاذَا جِئْتِ فِي زَمَنٍ تَهُونُ بِهِ النِّسَاءُ؟ !  
لَمْ نَجِئِ فِي عَصْرِ عُنْتَرَةٍ  
أَوْ عَصْرِ هَارُونَ الرَّشِيدِ؟ !  
كَانَتْ تَقُومُ لِأَجْلِ عَيْنَيْكَ الْحُرُوبُ  
وَتَسِيرُ نَجْدَ وَالْحِجَازُ  
فَوْقَ الدُّجَيْعِ لِأَجْلِ عَيْنَيْكَ اللَّتَيْنِ  
إِذْ تَدْمَعَانِ

تَرْتَجُ فِي أَعْمَادِهَا أَسْيَافُ فُرْسَانَ الْعَرَبِ  
وَتَجِفُ فِي يَافَا حُقُوقُ الْبُرْتُقَالِ  
وَيَفِيضُ فِي أَرْضِ الْعِرَاقِ الرَّافِدَانُ مِنَ الْغَضَبِ !

وقد اتخذت الشاعرة من سطر الاستهلال لازمةً تعيدها لتندب حظَّ العصر الرَّاهن الواهن، إذ ملأه المستصرخون وغاب منه المصرخون فهانت النساء. وتلك كناية عن أقصى حدود الدَّلِّ والوهان.

## II. التَّوَحُّدُ الْوُلُودُ

### 1. بديل عشق الرَّجُل: عشق السَّكَن

تغنّت الشاعرة بالقيروان في شعر طريف المعاني في حبِّ الأوطان. وفي رأينا لم يكن هذا الحبَّ مجرد تعبير عن نزعة وطنية ثابتة غالبية مؤكدة، على كلِّ حال، ولا أسلوب مناخرة لتأكيد الهوية المتميزة المشروعة فحسب، ولا كان شعرها في القيروان من شعر الجذور الذي يؤكد الحضور ويوصل الذات في ظرف المكان تأكيداً وتأميلاً لهما معنى اثباع سُنَّةٍ أدبية أو معنى تقوية الصلة الروحية، بل هو حب يعكس أزمة وجودية أيضاً وهماً إبداعياً ينم عن رؤية مخصوصة لعلاقة المرأة بالسَّكَن على وجه العموم، نفهم منها أن عشق السَّكَن / الوطن أصبح عندها بديلاً لعشق السَّكَن / الرَّجُل.

ذلك أن هذا العشق السَّامي بُنيَ على التَّوْحِيدِ خَصَّتْ به الشاعرة الوطن وقصرته عليه فلم تُشْرِكْ فيه مكاناً ولا إنساناً في واقعها بل لم تترك لأيِّ معشوق سوى الوطن مجالاً إذ وظفت للتعبير عنه ما يوظف لأيِّ معشوق آخر في أيِّ ضرب من ضروب العشق الممكنة من سجلات لغوية حصرت هذا السَّجَل فيها موحدة فيها صورة المعشوق الأوحد المطلق.

من ذلك أن عشقاً في «مَخْضِية اسمها القيروان»<sup>1</sup> مبني على التَّعامل مع الوطن على أنه كائن ذو شعور لا مجرد كيان مشخَّص للإيحاء بحيوية صورته في الذاكرة، هو كائن له أثر الكيان طبعاً لكنه يتفرد بلزومه للوجدان لزوم الإلف الأليف، والحبيب حليقته.

## 2. بدیل عشق الرجل: عشق الزمان

وقرينُ عشقُ المكانِ عشقُ الزَّمانِ. وعشقُ الزمانِ يتجسَّمُ في عشقِ أبطالِ الوطنِ الضَّيقِ والمُتَّسِعِ والرَّموزِ التي صنعها منهم، هؤلاء هم رجالها لا غيرهم، وقد سَمَت مَنْ خَصَّنَه بالذكور منهم فقالت من النَّصِّ المذكور:

وَلَوْ خَيْرُونِي... لَكُنْتُ  
حَصَاةً... وَخَفْنَةً رَمَلٍ  
لَأَلْبِثُ وَقَعَ سَنَابِكُ خَيْلِ الْفُتُوحِ بِهَذَا الْأَدِيمِ  
وَأَقْبَلُ لَوْ كُنْتُ مِنْ شَعْرِكَ شَعْرَةً  
ثَلَاثِينَ رِيحُ الْوَيْحِ كَيْ أَسْتَقِرُّ  
عَلَى صَدْرِ حَسَّانٍ أَوْ خَدِّ طَارِقٍ  
بِذَاكَ الزَّمانِ الْقَدِيمِ

ثُمَّ قَالَتْ:

وَلَوْ خَيْرُونِي...  
تَمَنَيْتُ لَوْ كُنْتُ مَحْضِيَّةً  
بِقَصْرِ الْحِزْبِ  
وَكَانَ اسْمُهَا الْقَيْرَوَانُ  
إِذَا بَاتَ فِي حِضْنِهَا لَيْلَةً  
سَلَا بِأَقْيَاتِ النِّسَاءِ  
وَحَرَّرَ بَاقِي الْحَرِيمِ  
وَلَوْ خَيْرُونِي...  
تَمَنَيْتُ لَوْ كُنْتُ أَوَّلَ نَظْرَةٍ حُبٍّ  
مَسَاءَ التَّقِيَّتِ بِعَقْبَةٍ... أَوْ كُنْتُ أَوَّلَ قُبْلَاتِهِ !  
وَلَوْ خَيْرُونِي...

وكما استلهمت صوراً من أعلام تاريخ المغرب الإسلامي استلهمت صوراً من أعلام تاريخ العرب القومي والمشرق الإسلامي: الخليل وإبراهيم وعنقرة... وكذلك استلهمت وسمت من أبطال الوطن في العصر الحديث علي بن غداهم والظاهر الحداد.

تجرّأت على تسمية هؤلاء وأمثالهم ممّن ذكرتهم من أبطال الزّمان لا لأنّهم رحلوا فأصبحت في مأمن من سهام النّقد بسبب تعلقها إيّاهم بل لأنّهم رجال اندمجوا في الكيان تماماً كاندماج الوطن / المكان فيه فحصلت صورة أصبحت إلّفا لها، بديلا عن رجل الواقع الذي قدّ منزلته عندها وكادت تمحي صورته من كيانها وديوانها.

### 3. بديل عشق الرّجل عشق الشّعر

وفي «ديوان النّساء» و«ديوان الوجد» شعر وعشق، فحصلت لهما شعر في العشق هو عشق الشّعر أساسا، إذ النّصّ فيهما يدور على نفسه، فيه يتداخل داله ومدلوله وتتفاعل بنيته ورؤيته.

إنّهُ لعشق مثمر خلّاق، لأنّه يقطع الشّوط كاملاً من الألفة إلى الوصل، ومن الوصل إلى الخصب والإنجاب، إنجاب القصائد. فالقصائد ثمرات الشّعر المتناسلة المتكاثرة التي تستمدّ من الفنّ شعريّتها ومن الشاعرة حيويّتها.

فلئن مجّدت الشاعرة في نصوصها الحبّ بلا جنس فلأنّ هدفها تقديم جنس من الحبّ أرقى من الحبّ البشري وأنقى. ليس الرّجل منسياً ولا مُبعداً بل مبدلاً بصورة الشّعر الذي يملأ حياة الشاعرة فلا يترك بها فراغا لغيره من العشاق المحتملين. وإذا أنوثة الشاعرة تكتمل بوضعها القصيدة اكتمالا لا تعرفه المرأة عندما تقتنن بالرّجل، فكان الشّعر هو بديل صورة الرّجل في مجموعتيها.

وإنّ لوضع القصيدة لوجعا رسّمت أعراضه فقالت<sup>1</sup>:

وَجَعُ الْقَصِيدَةُ فِي الْوَرِيدِ... وَطَيْفُهَا

سَيْفٌ عَلَى وَرَقِي...

وَسِدْرَةٌ مُنْتَهَايَ هِيَ الْقَصِيدَةُ... نُخْلَةٌ

فِي الْقَلْبِ مُنْتَهَا... وَإِنْ

ظَلَمْتُ... فَمِنْ عَيْنِي مَوْرِدُهَا

\*\*\*



وَإِذَا النَّصِيدَةُ مَا اسْتَبَدَّتْ... أَمْطَرَتْ  
جَمْرًا عَلَى جَسَدِي... وَنَادَانِي النَّذِيرُ أَنْ اسْرِجِي  
فَرِسًا أَصِيلًا... لَا مَنَاصَ مِنَ الرَّجِيلِ  
فَعَلَى ضِفَافِ الْعِشْقِ مَوْعِدُنَا... وَفِي مَدُنِ الْخُرَافَةِ نُسْتَجِمُّ

هذا المشهد نصٌّ طروس أو هو نصٌّ جامع لوجهين في النص بل لنصين متراكبين: وجه يصور أزمة الإبداع، وآخر يصور آلام المخاض، فإذا هما وجهان لورقة واحدة، وإذا الصورة المجازية التي تقدم فيها المعاني على أنها بنات الأفكار أدخل في الحقيقة مما يعتقد ويتصور.

القصيدة تعتمل في النفس وتستوي في النص، وهي تقطع هذه المرحلة بفضل منشطات خاصة وقادحات، هي المهمات في القول. وقد علمنا أن القيروان هي حبها الدائم وملهمتها إلى كل حب حر وطلق. قالت في آخر «وجع القصيدة»:

وَتَلَوُّ بِالْمَاءِ الْقَصِيدَةَ... نُسْتَجِمُّ بِوَجْدِهَا  
حَتَّى إِذَا فَاءَتْ إِلَيَّ ثَبِيَّتٌ عَلَى فَمِي...  
صَهَلْتُ جِيَادَ الْفَاتِحِينَ عَلَى نُحُومِ الْقَيَرَوَانِ  
فَأَفِيقُ مِنْ وَجَعِ الْقَصِيدَةِ فِي الْوَرِيدِ... وَطَيْفُهَا  
سَيْفٌ عَلَى وَرْقِي... وَتَنْفَجِرُ الْحُرُوفُ عَلَى يَدِي !

ومن أحسن المقامات التي يتجلى فيها عشق الشعر بديلاً من عشق الرجل الحوار الذي عقده صاحبه في «ديوان النساء» بين عتبة وولادة «في مجلس ولادة»<sup>1</sup>، وهو حوار لا يتجاوز تدخلاً واحداً من كل طرف من الاثنين، وقد طعمته نزعة درامية محدودة متخذة شكل العلامة الدالة على معارضة الغنائية المعهودة.

هذه المعارضة تؤلُّ إلى مناقضة إذ نشهد تحويلاً في الرؤية، فبدل أن يمجّد العشق الذي بين الكائنات يمجّد العشق لذاته بلا كائنات في مرحلة أولى، وفي مرحلة ثانية يقترح عشق الشعر بديلاً من عشق الرجل. تقول جميلة على لسان ولادة وهي تخاطب نفسها:

فَلَا تَتَّهَاتِي فِي الْحُبِّ...  
 إِنَّ الْحَبَّ مَا جَهِلُوا  
 وَإِنَّ الْحَبَّ مَا لَمْ يَخْبِرُوا مِثْلِي أَنَا أَبَدًا  
 أَحِبُّ الْعِشْقَ قَبْلَ الْعَاشِقِينَ، فَإِنَّمَا نَفْنَى  
 وَيَبْقَى الْعِشْقُ مُنْقَدًا  
 وَلَوْ يَذْرُؤُونَ أَنَّ بِشَعْرِهِمْ كَلْفِي  
 وَلَمْ أَطْلُبْ  
 سِوَى الْأَشْعَارِ مُطْلَبًا  
 وَقَبْلَ الشَّعْرِ مَا كَانُوا  
 وَلَا أَهْوَى بِهِمْ أَحَدًا  
 حَتَّى تَخْتَمَ قَائِلَةٌ:  
 فَمَنْ سَكَنُوا بِأَرْضِ اللَّهِ  
 مَجْهُولِينَ قَدْ رَاحُوا  
 وَكُلُّ الْعَاشِقِينَ بِهَا  
 إِذَا لَمْ يَسْكُنُوا الْأَشْعَارَ مَا ذُكِرُوا  
 وَمَنْ يَسْكُنْ  
 بِأَرْضِ الشَّعْرِ قَدْ خَلَدَا

هذه كتابة جديدة مختصرة، معاصرة لقصة ولادة الطويلة، وهي في الوقت ذاته قراءة جديدة لها تعكس بوجهيها مراحل أربعاً متدرجة، رؤاها في أعلاها وهي مرحلة الشعر التي تأتي رابعة بعد مراحل: عشق الكائنات، فحشر العشق، فالعشق المطلق.

في هذا المقام جُرِدَ الرَّجُلَ تجريداً، وبلاستتباع جُرِدَتِ الْمَرْأَةُ، إذن جُرِدَ الْإِنْسَانُ من حيث هو كيان جامع للخلقة البشرية، إذ خرج الهمُّ من أن يكون واقعا، إلى كلام في الوقائع، فالى عاطفة بلا وقائع ولا ملاهيات، بلا ظرف ولا ماجريات، فالى كلام هو الشعر القطب الجامع للحبِّ والحييب، والبوح للقريب والبعيد، في صوفيّة هي صوفيّة الشعر لا صوفيّة العشق، أو هي -في آخر تقدير- صوفيّة عشق الشعر.

#### 4. العشق المطلق والأنوثة المسيطرة

ولجميلة الشاعرة مذهب في العشق بَسَطَتْهُ في نصّ بعنوان «مذهب»<sup>1</sup>  
وأقامته على تمجيد العشق الخالص، قالت:

لِي مَذْهَبٌ  
فِي الْعِشْقِ مُنْفَرِدٌ... وَلِلْعِشْقِ أَهْوَاءُ  
فَأَنَا الصَّفِيَّةُ فِي الْهَوَى  
خُلِصْتُ  
وَلَهُمْ مَذَاهِبُ فِي الْهَوَى التَّيَبَسَتْ  
وَتَشْبَهُ  
وَضَلَالَةٌ... وَرِيَاءُ  
فَإِذَا أَتَيْتُ غَدًا لِبَابِ اللَّهِ يُشْرِعُهُ  
وَأَتُوا هُمْ  
يَتَذَافَعُونَ... وَيَبَاهُ الْمَوْصُودُ مَا بَلَّغُوا  
فَاللَّهُ يَعْرِفُ مَنْ  
فِي الْعِشْقِ خُلِصَهُ  
وَاللَّهُ يَعْرِفُ مَنْ  
فِي الْعِشْقِ مَا خَلَصُوا

ليس هذا في نظرنا بالعشق البشري ولا هو بالعشق الصوفي لأنّ البشر إذ ذكروا فعلى أنّهم من الشاعرة في موقف الخصم المنافس، والله ذكّر على أنّه الحكم المنصف، فكلامه ليس بطرف. فهو العشق المطلق إذن، وإذا مذهبها المنفرد في العشق يستمدّ معناه من أنّ مذهبها في الشعر منفرد لأنّ شعرها في الوجد. فبنية النصّ تؤشّر على رؤية النفس ومرجع قولها «لي مذهب في العشق منفرد» إلى قصدها «لي مذهب في الشعر منفرد». فبقدر ما هي عاشقة شعر هي شاعرة عشق. وإذا العشق والشعر في مذهبها وجهان لشيء واحد هو العشق / الشعر أو الشعر / العشق المثلّ لفعل لازم لا متعدّد في مشروع شاعرة تمجّد الأنثوية المطلقة.

## 5. تمجيد الأنثوية المطلقة

تمجيد الأنثوية المطلقة هو طريقها إلى تمجيد العشق المطلق من موقعها، موقع المرأة الشاعرة التي لا تعتبر في الحقيقة- الأنثوية بديلاً من الذكورية لأن في كلا الطرفين تطرفاً يوقع في مأزق بل تعبيراً عن نزعتها إلى تجاوز خصوصية الصور إلى إنسانية البشر.

كتبت في ذلك نصاً دالاً بعنوان «تعقيب من سيرة خديجة»<sup>1</sup> قالت فيه :

كَانَتْ خَدِيجَةٌ مِثْلَ صَحْرَاءِ الْعَرَبِ  
أُنْثَى... بِغَيْرِ رَجَالِهَا  
زَيْتُونَةٌ  
طَلَعَتْ خَدِيجَةٌ فِي زَمَانِ النَّفْطِ ظَامِئَةً  
لَا الْجَدُّ مِنْهَا ثَابِتٌ إِنْ عَرَبَتْ  
أَوْ فَرَّءَ بِأَنْ شَرَّقَتْ بَلَّغَ السَّمَاءَ  
لَا زَيْتٌ تُشْعِلُهُ إِذَا عَمَّتْ سِوَى النَّفْطِ  
الَّذِي لَا تَمْلِكُهُ !

وَكَنَخْلَةٍ طَلَعَتْ خَدِيجَةٌ  
زَمَنْ اغْتَرَابِ النَّخْلِ فِي  
بَرِّ الشَّوَارِعِ وَالْمَدَنِ  
فَالنَّخْلُ فِي زَمَنِ الْحَدَاثَةِ صَارَ يَطْلُعُ نُونٌ  
ثَمَرٌ...  
مُفْرَداً... ذَكَراً.  
مِنْ نُونِ أُنْثَى... مِثْلَ صَحْرَاءِ الْعَرَبِ  
أُنْثَى بِغَيْرِ رَجَالِهَا.

هذه اللوحة ركبت من مشهدين ملتحمين التحام وجه الورقة وظهرها: مشهد الزيتونة الداوية المغتربة في صحراء غير ذات لقاح، ومشهد النخلة العقيم المغتربة في المدن الشاذة.

هذه البنية التَّصويرية تقوم على التَّطريس، تراكمت فيها صور على صور، فالتقت آخر صورة منها وأظهرها (خديجة) بأول حلقة من سلسلة الصُّور وأخفاها (المرأة العربيّة) مروراً بحلقتين تقوسطانهما (الزيتونة والنخلة).

وهذه الصُّور في تراكبها وتراكمها تخضع للتناظر إذ مثلت الصَّحراء المنطلق والغاية، فتأهّل المكان هكذا لاحتضان كلّ عنصر ذي كيان: الزيتونة والنخلة احتضان الحصر، وخديجة فالمرأة العربيّة احتضان رؤية العين ورؤية القلب.

وجامع التَّصوير أو وجه الشَّبه الموجب للتَّقريب بين هذه العناصر هو الأنثويّة من حيث هي صفة لا وظيفة، أي من حيث أنها تدلّ على سمة مثاليّة مطلقة لا على وضعيّة مادّية اجتماعيّة محقّقة. هي أنثويّة تستمدّ معناها من ذاتها المتفرّدة المستقلّة لا من تقابلها مع الذكوريّة المتضمّنة معنى الأزواج والارتباط. هي الأنثويّة المطلقة.

وفي هذا النّص إثباتٌ لتغيّر سُنّة الله في خلقه، وفيه تهمة مزدوجة هي تهمة زمن النفط والحداثة المرفوعة، مبنيّة على تهمة زمن القحط والقديم أو القدامى المعهودة، هي تهمة للبشر لا تهمة للقدر، بل هي تهمة مؤكّدة للبشر، لأنّ القدر عوّض القحط، النّفط، أمّا البشر فعوّض القدامى بالحداثة ولم يصنع بها شيئاً، ذلك أنّ حالة الأنثى بلا رجل، لها معنى حالة الرّجل بلا أنثى أيضاً، كلتاها وضعيّة مأسويّة شاذّة.

لكنّ خديجة نبتت رغم تحدّيات الظّرف وطلعت وصمدت. فهل مآلها أن تصبح أنثى ولوداً في زمن أضحى فيه الفحل ذكراً عقيماً؟

كان ذلك يكون وضعاً جديداً مريحاً لو بقي النّخل على أنوثته فلم يتحوّل إلى الذكورة. لكنّ «النّخل... صار... مفرداً ذكراً» وثبتت التَّهمة على الرّجل، وصار الكون يتدرّج نحو الذكورة حتّى أصبحت كائناته مهذّدة بالانقراض.

وقد يغدو الأمر بدرجة الخطر نفسها لو أصبح النّخل —على عكس ذلك— مهذّداً بالأنوثة. ولكنّ الأنثويّة في النّص متقلّصة بل مندثرة، وذلك يؤكّد تهمة الرّجل وبراءة المرأة.

والحاصل أن في النص رؤية ركبت على بنية وتجسّمت في رسالة مفادها أن الرجل ينبغي أن يعمل في اتجاه الإنسانية التي تصله بالمرأة لا في اتجاه الذكورية التي تميّزه عنها.



ومعنى ذلك في الختام أن الشاعرة لم تتعامل في صورة الرجل مع وضعيات اجتماعية ولا هيئات ذاتية، لا مع وظائف مخصوصة ولا شخصيات رسمية. فالرجل في شعرها ليس رجلاً وجيهاً ولا وضعياً، لا قريباً ولا حبيباً. هو الرجل على وجه غير محدّد ولا معروف. ولم تبين الشاعرة رؤيتها على إشكاليات التعارض بين الرجل والمرأة ولا على مظاهر التّكامل بينهما، بل تعاملت في شعرها مع الرجل باعتباره ذاتاً تتحقّق فيها الإنسانية أو لا تتحقّق، ورمزاً يحفظ الكرامة أو لا يحفظها. وبذلك أقامت صورة الرجل البديل على أنقاض صورة الرجل المستقيل، وعوّضت الازدواج بالتّوحد الذي له معنى الجمع في جوهر الإنسان، جمع سلامة لا جمع تكسير، غيّب فيه التّأنيث والتذكير.

## الخاتمة

الحاصل بعد الجمع :

- أن كتاب المثل السائر لابن الأثير ليس من التآليف المتعارفة للتصنيف، فليس هو بكتاب في البلاغة تقليدي، ولا رسالة صريحة في النقد الأدبي، ولا كتاب أدب على الحقيقة، بل هو تصنيف مخصوص قام على تشخيص العملية الأدبية في مظاهرها الإبداعية والنقدية والبلاغية جميعاً، على اعتبار أنها مشاغل تلتقي -رغم اختلافها- في مبدأ تضافر النصوص. ففي تصوّر ابن الأثير مرجع الإبداع إلى توليد النصّ من النصّ، ومرجع النقد إلى تحكيم النصّ في النصّ، ومرجع البلاغة إلى استحضار صورة النصّ الأمثل من النصّ المنجز.
- وأن الموارد ظاهرة أدبية نقدية بلاغية خصيبة تلتقي فيها النصوص وتفرق، كالنصوص التي توارد العرب فيها على وصف الذنب. فلئن كانت هذه لوحات تعيد موضوعاً، فإن كلّ لوحة منها تتفرد بصورة مختلفة في الإخراج ودلالة مخصوصة في المرمى، بحيث اتّضح أنّ رؤى الشعراء اختلفت إلى حدّ التقابل، فقد تدرّجت الصّور الأربع التي اتخذناها مثلاً من معنى المصاحبة إلى معنى المحاضرة مروراً بمعنيي المنازعة والمعادة، بما يعني أنّ الأدب -إلى حدّ كبير- يتطوّر بالتجدّد ويتجدّد بالتولّد.
- وأنّ بين الصّور الجزئية في الكتابات وموقف صاحبها من الحياة صلات خفية لا تتيسر معرفتها إلاّ بالمعاناة، على أساس التأمّل في شتى الصّور لتحديد المثل التي تعتبر وافية الدلالة على حقائق الأشياء في كلام الشاعر، وتعيين المقاييس الثابتة عنده التي يقدر بها قيمها.
- وأنّ شأن النصوص التي تخرج من الأصل، شأن الشعب التي تخرج من العمود، تلتقي في مصدر الإلهام وتفرق في المرام. وقد بيّنا في تحليلنا لامية

ابن زيدون ألا فضل لنصّ منها على آخر إلا بدرجة صموده أمام النقد، وإلاّ فجميعها جدير بأن يمثل في معرض الثقافة بفضل ما يقدم من إضافة.

• وأنّ الأسماء الأعلام في الشعر، بحذق الشاعر لعبة توظيفها في القصيدة يرقى فيها معنى الزمان أو المكان بحسب المقام إلى مستوى قيمة الدلالة على الكيان.

• وأنّ للشعر منطقاً غير المنطق الصوريّ، وهو في كثير من الأحيان غير منطق اللغة ذاتها، وهي المادّة التي يتخلّق الشعر منها. فمقولة التثنية تحوّلت في كثير من مقامات خطاب التثنية في الشعر من مقولة نحوية إله نزعة شعرية، إذ هي كثيراً ما ترتدّ فيه إلى الواحد أو تمتدّ إلى الجمع.

• وأنّ في «دنيا» محمود طرشونة قصّة جريمة بلا عقاب وضرر بلا تعويض، اجتمعت فيها «متناقضات» من غرائب الكتابة والأحداث والصّور، فشكّلت كوناً عجيباً هو —دون أدنى شك— دنيا سامي الخاصة، وسامي هو المتضرّر الأكبر من عملية مقتل أبيه. لكنّ هذا الذي في ظاهر الرواية لا يداخله الشكّ، لعلّه في آخر تأويل يقدم صورة تطابق دنيا الناس المعروفة في حقيقة أمرها.

ففي الفصل الأوّل من الرواية سيقت النهاية مع البداية، في حين تكفّلت سائر الفصول بتصريف المركّبات من شتى المتناقضات، فإذا لعبة الطرابيش صورة جميلة للعبة نذرة، والعين في معانيها المختلفة تكتسي قيمة العامل الكاشف الفاضح، والنساء الحكيمات توقّعهنّ «الحكمة» في متاهات، وإذا السرّ المكتوم معلوم من الجميع... كلّ ذلك جرى في دنيا سامي الخاصة، ولكن هل تلا كلّ جريمة في الدنيا عقابها حتّى لا نعتبر دنيا سامي من دنيا الناس؟! الحقّ أنّ «دنيا» هي الدنيا.

• وأنّ بحثنا «صورة الرّجل في شعر جميلة المجري» قادنا إلى نتائج أكثرها كان يقودنا البحث إليه أيضاً لو تعلّق بصورة المرأة في المدونة التي اخترناها، كيف لا وقد أثبتنا —عندما نظرنا في شعرها من زاوية الذكوريّة والأنثويّة— أنّ بديلها من طرفي هذا الثنائيّ التقابليّ كليهما هو تجاوز خصوصيّة الصّور إلى إنسانيّة البشر؟



## الفهرس

5..... المقدمة

### الباب الأول: بنية التّصاغر

#### الفصل الأول: دلالة الاستقراي والتّجريدي

- 9..... نقد الأدب عند البلاغيين العرب: صورة العملية الأدبية في المثل السائر لابن الأثير.....  
10..... 1. وحدة العملية الأدبية.....  
14..... 2. الإبداع: توظيف وتوليد.....  
19..... 3. النّقد: موازنة ومفاضلة.....

#### الفصل الثاني: الموارد المنتجة للمعنى

- 25..... الموارد ظاهرة أدبية وإطاراً -خاصاً- لتحليل الخصائص الأسلوبية.....

### الباب الثاني: بنية الإنشاء

#### الفصل الأول: مصدر الصورة

- 57..... مصادر التّصوير في شعر ابن زيدون.....  
59..... I. الطّبيعة الجامدة.....  
60..... 1. العناصر النّيرة.....  
63..... 2. النّبات.....  
64..... 3. السّوائل.....  
65..... II. الطّبيعة المتحرّكة.....  
67..... III. الإنسان.....  
67..... • أعضاء الإنسان وصفاته الجزئية وهيئاته وأعراضه.....  
73..... IV. المصادر الحضارية.....

#### الفصل الثاني: توليد المجهول من المعلوم

- 83..... توظيف الاسم العلم في النّصّ الشعريّ.....  
93..... I. التّوظيف الجدوليّ.....  
96..... II. التّوظيف السياقيّ.....  
96..... 1. التّوزيع والتّرتيب.....  
98..... 2. التّقريب.....  
99..... 3. التّوقيع.....  
101..... II. التّوظيف التّناسيّيّ.....  
102..... 1. تضافر النّصّ ومصادر التّقافة العامّة.....

2. تضافر الأشعار المتعارضة أو المتواردة ..... 103

### الفصل الثالث: العدد الخالق للوجود

توظيف المثني في النص الشعري ..... 107

### الباب الثالث: بنية التلاقي

#### الفصل الأول: تقليب النص

ما تحتمله القصيدة ..... 123

1. النص الأول: النص المعروف: الاستعطاف ..... 127

2. النص الثاني: النص المطلوب، الاستنجد ..... 129

3. النص الثالث، نص الصور: النص ..... 130

4. النص الرابع، نص الصور المطلوب: المقاضاة ..... 131

5. النص الخامس، نص الأعجاز: الاستسلام ..... 132

6. النص السادس، نص الأعجاز المطلوب: اليأس والثقة بالنفس جلدًا ..... 133

#### الفصل الثاني: بهن التلقي والتلاقي

رواية «ديناه» لمحمود طرشونة ..... 137

#### الفصل الثالث: الأنموذج المنشود

صورة الرجل في شعر جميلة الماجري ..... 145

I. الأزواج العقيم ..... 147

1. «قاموس الرجال» ..... 147

2. رجل الواقع ..... 150

II. التوحد الولود ..... 154

1. بديل عشق الرجل: عشق السكن ..... 154

2. بديل عشق الرجل: عشق الزمان ..... 155

3. بديل عشق الرجل عشق الشعر ..... 156

4. العشق المطلق والأنوثة المسيطرة ..... 159

5. تمجيد الأنثوية المطلقة ..... 160

الخاتمة ..... 163

الفهرس ..... 165

L'objectif commun des articles aux sujets variés rassemblés dans ce livre, est l'analyse des mécanismes qui régissent dans le langage les rapports entre structure et vision. Les structures sont des systèmes de signes, dont on peut déterminer la nature complexe, en évaluer le volume et en apprécier la matière afin de les soumettre à l'examen critique, qui –entre autres– statue sur leurs différents modes de caractérisation ; les visions sont les mondes spécifiques pressentis par les signes du langage. Dans le texte littéraire, elles constituent l'univers poétique ou la vision artistique de monde. Cette vision atteint ainsi, le niveau du rêve prémonitoire d'une situation différente, si différente qu'elle défie temps et lieu et réduit les dimensions, mêlant les éléments pour en créer un monde singulièrement nouveau.

البنى أجهزةٌ علاميّة، كلّ بنية منها تتكوّن في الكلام من عناصر لها طبيعة ماديّة محسوسة أو مجرّدة، قابلةٌ للتّحديد وتقدير الحجم وتقييم النّوع، وبالجملّة للمحاصرة النّقديّة، بما في هذه العناصر من حالات وجوب وجواز في الاستعمال الأصلي وإمكانات التّوظيف الأبلوبيّ المحتملّة التي تتفاعل عند الاقتضاء مع الاستعمالات الأصليّة فتُكسِبُ الكلام مرونةً وتصبح على الخطاب حيويّة.

أمّا الرّؤى فهي العوالم المخصوصة التي تسمح العلامات المنصوص عليها في الكلام باستشرافها. هي في النّص الأدبيّ الكوّن الشعريّ أو رؤية العالم فنّيّا: من عالم ذات المبدع إلى عالم الوجود، مروراً بعوالم العصر والمصر والحسّ والإدراك... وإذا معنى الرّؤية يرقى إلى مستوى معنى حلم اليقظة، إذن الهاجس الملحّ بعالم آخر مغاير يندك فيه صرّخا الزّمان والمكان، وتلتقي فيه الأبعاد وتُعجّن فيه الموادّ ويخلق منها عالمٌ جديدٌ خصوص غير مألوف ولا معروف.









# البغى والدوى



Bibliotheca Alexandrina



0941924

السعر: 6.000 د.ت.



9 789973 331649

دار  
المعاصرة

